This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

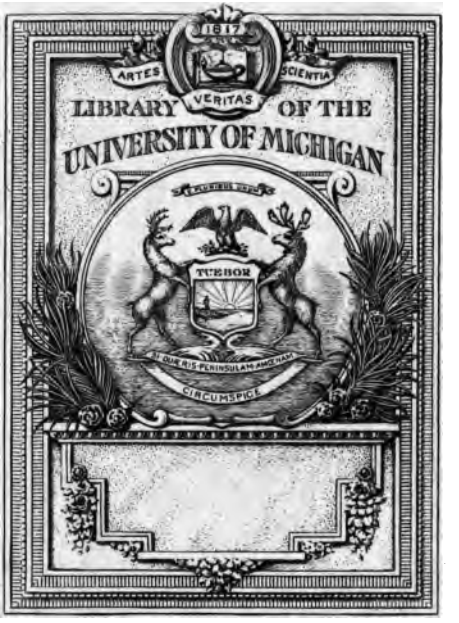
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Dramaturgische Blätter

von

Johann Ludwig Tieck.

Drittes Bändchen.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1852.

?38
T56
1826
V. 3

German
Feldman
3. 4. 54
8664

3-11-54 MFP

Inhalt.

Seite

Das dresdener Hoftheater im Januar 1827 1
Ueber die neueren französischen Stücke auf dem deutschen Theater 32
Das deutsche Drama 45
Bemerkungen über einige Schauspiele und deren Darstellung auf der dresdener Hofbühne.
Flatterfinn und Liebe 149
Der Unschuldige muß viel leiden 151
Die Malteser v. Eduard Gehe 152
Kabale und Liebe, von Schiller 153
Julius Cäsar, von Shakspeare 156
Othello, von Shakspeare 158
Die unglückliche Ehe durch Delikatesse, von Schröder . . . 163
Der Taubstumme oder der Abbé de l'Epée, v. Kotzebue nach dem Französischen 169

Seite

Die Stimme der Natur, von Schröder 178
Flitterwochen nach dem Französischen 186
Die Benefiz-Vorstellung nach dem Französischen 188
Das Räuschchen, von Bretzner 194
Torquato Tasso, von Goethe 198
Gastspiel der Mad. Mebius 211
Der Löwe von Curdistan, von Auffenberg 214
Wilhelm Tell, von Schiller 222
Correggio, von Oehlenschläger 227

Bemerkungen über einige Schauspiele und deren Darstellung auf der berliner Hofbühne.

Antigone, von Sophokles 289
Medea, von Euripides 293
Der Sommernachtstraum, von Shakspeare 295
Der gestiefelte Kater, von L. Tieck 298
Oedipus in Colonos, von Sophokles 301
Der Blaubart, von L. Tieck 303
Columbus, von Werder 306
Hippolytus, von Euripides 308

Das
dresdener Hoftheater
im Januar 1827.

Indem ich nach einiger Zeit der Ruhe den Faden wieder aufnehme, um jene Arbeiten über das deutsche Theater fortzusetzen, erinnere ich nur, daß es meine Absicht nicht sein kann, jene nur allzuhäufigen Blätter zu vermehren, die oftmals ebensowol ohne Kenntniß als Unbefangenheit von allen großen und kleinen Bühnen Deutschlands, über wichtige und armselige Dramen, diese oder jene spielende Person lobpreisend oder bitter tadelnd, laut sprechen und schreien, und im verwirrten Chor sich gegenseitig anfeinden, widerlegen und binnen kurzem vergessen werden. Denn wen, der mit seinem Tage umzugehen weiß, kann dergleichen interessiren? Wer, sei er auch noch so unerfahren, kann aus diesem Wirrwarr etwas Belehrendes heraushören?

Da ich es aber immer noch nicht aufgeben kann, zu glauben, daß der Schauspieler seinen oft traurigen und niederschlagenden Beruf zur wahren Kunst erheben könne und müsse, da ich das Theater, so sehr es gesunken ist, als eine wichtige und dem Volke bedeutsame Anstalt ansehe, so werde ich über dramatische Gedichte wie über Schauspielkunst fortfahren, dasjenige mitzutheilen, was nach meiner Einsicht fördern kann, und in der Hoffnung, daß meine Bemühungen nicht ganz ohne Nutzen sein werden, mir den Ostracismus der Menge gefallen lassen müssen, wenn sie schreit: er soll Unrecht haben, eben weil er vielleicht im Rechte ist!

Will ein Kritiker, um sich bei der Menge, und auch bei furchtsamen Schauspielern, in Autorität zu setzen, scharf und bestimmt den ausübenden Künstler tadeln, so liegt, da er die Persönlichkeit immer mit berühren muß, ein gewisser wohlfeiler Witz sehr nahe, der, nach den Gaben und dem Charakter des Schreibers, bald beißende Satire und Humor aussprechen, oder auch wol in Grobheit und Ungezogenheit ausarten wird, wenn nicht Bosheit in die Injurie selbst übergeht, die hier schwerer wie irgendwo sich vor Gericht sicher ausmitteln läßt, weil der Libellist sich fast immer hinter seinem vorgegebenen Kunsteifer wird verschanzen können, und von dort aus, in scheinbarem Recht, rufen: der Schauspieler sei weit mehr, als irgend ein anderer Künstler, eine

öffentliche Person, und Spott über Geberden, Stimme, Angesicht, Gang und Tragung des Körpers sei erlaubt, alles dieses gemein, lächerlich, abgeschmackt u. s. w. zu nennen, sei Pflicht eines wahren Kritikers.

Da also, wenn einmal über das Talent des Darstellers gesprochen werden soll, der Schauspieler ganz der Diskretion und dem feinen Gefühl seines Kunst- oder Nachrichters (der so oft von leidenschaftlichem Vorurtheil gestachelt wird) preisgegeben ist, so muß er sich früh resigniren und diese trübe Seite seines Berufes verschmerzen lernen, wenn er auch noch so innig fühlt, daß aller augenblickliche Beifall oder unbedingtes und übertriebenes Lob diese Wunden nicht mit ihrem Balsam heilen können.

Die hiesige Bühne ist seit einiger Zeit mehr wie irgend eine in Deutschland verunglimpft worden, nachdem sie früher (was vielleicht noch schlimmer war) durch unbedingtes und übertriebenes Lob verherrlicht werden sollte. Wenn bitterer Tadel eines Nichtkenners nichts fruchtet, sondern höchstens nur verstockt oder verschüchtert, so ist jenes Loben unbedingt schädlich, macht den Spieler träge, und um so empfindlicher für den kleinsten Tadel, um so weniger er das Lob hochachten konnte.

Diese und jene Bitterkeit, hämische Angriffe, Uebertreibungen und Einseitigkeiten, die den einen Künstler herab-

setzen, um den anderen zu heben, auf irgend eine Weise zu beantworten, kann wol meines Amtes nicht sein. „Aus Zänkereien", sagt der edle Heinrich Jacobi in seinem Briefwechsel, „Katzbalgereien sich ein Geschäft, einen Zeitvertreib machen, ist thöricht und schändlich." — Gehe Jeder seinen Weg, und mir erlaube man, da es vielleicht von Manchem hier erwartet wird, und mancher Freund des Auslandes mich dazu aufgefordert hat, eine kurze und unparteiische Charakteristik der hiesigen Schauspieler mitzutheilen, die ich schon vor einiger Zeit von einem unbefangenen Beobachter erhielt*), dem es nicht darauf ankommt, einseitig zu preisen, oder hämisch und unbillig zu schelten, weil ihm der Gegenstand selbst wichtig ist, und er durch lange Beobachtung die Schwierigkeiten der Kunst zu sehr kennt, um nicht gern da billig zu sein, wo die Vorzüge die Fehler überwiegen. Sollten die Schauspieler Lob und Tadel dieses Beobachters auch nicht ertragen können, so würde man in der That (was ich niemals annehmen werde) ihren Beruf zur Kunst bezweifeln können.

Herr Becker ist erst seit einem Jahre hier einheimisch, nachdem er früher in Gastspielen großen und verdienten Bei-

*) Dieser Beobachter ist L. Tieck selbst; er hielt diese Wendung seinem amtlichen Verhältnisse zu den Künstlern angemessen.
Anm. d. Herausg.

fall hier erwarb. Eine schöne Stimme, ein anmuthiges Aeußere, ein sicheres und feines Betragen auf der Bühne charakterisiren ihn, sodaß er Männer der vornehmen Welt (was jetzt so selten ist) liebenswürdig und wahr hinstellt, Witz und Humor sichtbar macht, und niemals jene Linie verläßt, die auch im Scherz und Spaß gehalten werden muß. Sein Rekau im „Portrait der Mutter", sein Baron Wiburg in den „Stillen Wassern", sein „Leichtsinniger Lügner" und dergleichen muntere Rollen, sind trefflich; der Rekau um so mehr, weil Empfindung, Rührung und Erschütterung mit derselben Wahrheit und ohne Affektion vorgetragen werden. Sein Fleiß ist zu loben, der die Sicherheit des Gedächtnisses erzeugt, ohne welche wol kein wahres Schauspiel möglich ist. Eine Darstellung, die zu dem Schönsten gehört, was ein Redner liefern kann, ist die ruhige, schildernde Rolle des Don Manuel in Schiller's „Braut von Messina." Lobenswerth ist sein „Maler Spinarosa", sowie alle ernsten Rollen, die Gefühl und Innigkeit erfordern. Sein Brutus in Shakspeare's „Cäsar" hat schöne Momente, läßt aber in Ansehung der Würde, der Heldenruhe des Charakters, noch Manches zu wünschen übrig. Der junge Künstler ist jetzt auf dem Punkt (obgleich er schon früher manche Rollen der Art mit Beifall gespielt hat) sich das Fach der Helden und der älteren Männer anzueignen, und hierbei steht ihm noch

die neue Schule, die sich in allen jungen Schauspielern, auch den besten, meldet, im Wege. Seine Geberden sind noch zuweilen zu rund, elegant, grenzen zuweilen an das Tänzermäßige, vorzüglich wenn das taktmäßige Vorschreiten mit dem zu plötzlichen unmotivirten Aufschrei der Empfindung, oder des Zornes, zusammenfällt. Dadurch ward sein „Don Gutierre" zu schwach und gesucht: doch ist nicht zu zweifeln, daß bei seiner Beharrlichkeit und seinem wahren Eifer für die Kunst er alle diese Fehler beseitigen wird, wie er schon manche Angewöhnung aufgegeben hat. Sein Antlitz ist in älteren Rollen immer noch zu jugendlich. Unbedingt möchte man dagegen (selbst wenn man eigensinnig fordert) seine Darstellung des Alexander im Schauspiel des H. v. Uechtritz loben, und der Dichter darf diesem schönen Talente den Beifall seines Gedichtes auf der hiesigen Bühne zum Theil danken. Wir sahen wahrhaft den begeisterten, jugendlichen Helden uud ohne diesen erst kürzlich angekommenen Schauspieler war es auf keinen Fall zu wagen, dieses poetische Drama dem Publikum vorzuführen. Hier schien im Darsteller das Beste der französischen Schule mit der deutschen Art vereinigt. Es ist zu zweifeln, ob irgendwo auf unseren Bühnen dieser Charakter so trefflich wird dargestellt werden. Was man an diesem jungen Schauspieler (der einer jeden Bühne zur Zierde gereichen würde) am meisten

tadeln kann, ist ein zu hastiger Aufschrei in der Empfindung, wodurch der Ton oft undeutlich und selbst unedel wird.

Mad. Bergmann. Erscheint nur selten, läßt es aber, in größeren wie kleineren Rollen, niemals an Fleiß und Aufmerksamkeit fehlen.

Mad. Borkmann. Nebenrollen.

Herr Böhm. Ist seit einiger Zeit vorgeschritten; muß sich nur bemühen, seinen Dialekt und die kalte Monotonie ganz abzulegen. Spielt Nebenrollen.

Herr Burmeister. Einer der fleißigsten und brauchbarsten Schauspieler, unermüdet, nie fehlend (außer wenn Krankheit ihn hindert) und für das deutsche Lustspiel, für die Väter unserer Familiengemälde, mit den besten Gaben ausgestattet. In den „Advokaten" von Iffland, „Verbrechen aus Ehrsucht", „Dienstpflicht" und wie vielen Rollen dieser Art ist fast Alles an ihm zu loben, und ich zweifle, ob ihn Viele in Deutschland in diesen Rollen übertreffen werden. Biederherzigkeit mit Humor gepaart, (wie im „Parasiten" von Schiller), gutmüthige Plumpheit, Albernheit in manchen neuen Komödien, anmaßliche Schlauheit (wie kürzlich in: „Er weiß Alles", nach Picard), stellt er höchst ergötzlich hin, und bleibt immer natürlich, indem er nicht leicht übertreibt, oder affektirt. In diesem Gebiete des bürgerlichen Schauspiels kann er oft eindringlich, auch rüh-

rend, selbst erschütternd werden. In Rollen der vornehmen Stände täuscht er uns weniger, weil seinen Geberden, sowie dem Ausdruck seiner Stimme eine gewisse Feinheit abgeht. Es fehlt ihm nicht an Anstand, selbst nicht an Würde, aber der Ton und das Spiel der Tragödie stehen ihm nicht zu Gebot. Er ist nie schwülstig, affektirt, schreiend, sondern auch im Trauerspiel natürlich; aber hier muß eine gewisse Natürlichkeit oft wieder unwahr werden, wenn sie sich nicht eben so viel erheben als senken kann. Schon der Dialekt, den man noch hört, sowie eine gewisse Trockenheit der Stimme fallen diesem übrigens sehr verdienten Schauspieler hier hinderlich. Allen ist nicht Alles möglich, und ihm bleibt in seinem, ihm eigenthümlichen Fache, in welchem er fest und sicher steht, des Ruhmes so viel, daß er ihn nicht auf ein gefährliches Spiel zu setzen braucht. Wo Herzlichkeit ausreicht, wie in der bewegten Rede des Sklaven in der „Sappho", und bei ähnlichen Gelegenheiten, ist auch sein poetischer Vortrag zu loben.

Herr Fr. Burmeister (Sohn). Ein junger Mann, der in jeder neuen Rolle lernt, und durch seinen Fleiß schnelle Fortschritte macht. Naive junge Leute, Dümmlinge, selbst Carikaturrollen und komische Alte gelingen ihm. Das Fach der Liebhaber, welches er zuweilen übernehmen muß, läßt ihn am schwächsten erscheinen. Doch war ihm selbst die

schwierige Rolle des Alkander im „Alexander und Darius" so gelungen, daß er sie sicher und mit edler Haltung gab. Schade, daß seine Stimme an Heiserkeit leidet. Vielleicht hat er zu früh auf Privattheatern leidenschaftliche Rollen und tobende Alte gespielt. Das ist ein Fehler von vielen jungen Schauspielern, daß sie zu früh die tiefen Töne erzwingen wollen, wodurch dann die hohen belegt und pfeifend werden. Dieser Mangel erzeugt zugleich in der Tiefe eine gewisse dumpfe Unbestimmtheit. Wie beim Sänger muß das Organ erst ganz ausklingen, bevor man neue Töne erschaffen kann. Dieser junge Schauspieler verspricht demungeachtet für die Zukunft ein schönes und mannichfaltiges Talent zu entwickeln. In „Alter und Neuer Zeit" und einigen anderen Stücken verdient er schon jetzt ein volles Anerkennen.

Herr Theob. Burmeister. Anfänger.

Herr Detroit. Ein wahres komisches Talent, nur, wie es scheint, noch nicht ganz entwickelt. Der Schauspieler, der manche komische Maske sehr ergötzlich darstellt, ist vielleicht noch unentschieden, ob er sich für den Charakter, oder die willkürliche Carikatur entscheiden soll. Die Letzte hat seit einigen Jahren in Deutschland vieles Glück gemacht. Dieses Talent hat das Gefährliche, daß es sich gern isolirt, und des Zusammenspiels mit den übrigen nicht bedarf: daher Wurm und ähnliche Mimen gern Stücke wählen, die

nicht viel bedeuten und nur durch willkürliche Maske, Dialekt, Seltsamkeit, oft übertriebenen Spaß, ja Fratze, gehoben werden. Im „Hippeldanz", im „Wirrwarr", und einigen anderen Stücken, gab uns der junge Schauspieler Veranlassung, ihm auch Charakterspiel zuzutrauen. Auch jene Carikatur ist selbst im wahren Lustspiel nicht zu verwerfen, wenn sie nur hingestellt wird, wohin sie gehört, und nicht mehr Platz einnimmt, als ihr geziemt.

Herr Karl Devrient. Ist ein junger Schauspieler von der Natur selbst für die Tragödie bestimmt worden, so ist es ohne Zweifel dieser. Sein natürlicher Sprachton, seine Intonation, erinnern unmittelbar an die schönste Zeit des deutschen Trauerspiels. Auf dieser Basis kann, wenn die Imagination gebildet und der Fleiß nicht gescheut wird, das Edelste ausgeführt und vollendet werden, und die Hoffnung auf ein wahres deutsches Tragödienspiel liegt ganz nahe. Wer möchte leugnen, daß der junge Schauspieler seit seinem Aufenthalte in Dresden sein Talent entfaltet habe? An Beifall, ihn zu ermuntern, hat es gewiß nicht gefehlt, obgleich er im Anfang weit mehr Gegner als Freunde hatte. Doch müßte er ohne Zweifel schon viel weiter sein, hätte er nur selbst eben so viel für sich gethan, als sein freundliches Geschick. Schwerlich wird man noch sonst wo in Deutschland diesen vollen, reinen Ton des bewegten Gemü-

thes vernehmen, der am schönsten und rührendsten ist, am edelsten und eindringlichsten, wenn der Schauspieler nur wenig dazu thut, um ihn zu erheben und zu verstärken. Wie ist es zu bedauern, daß dieses erfreuliche Talent sich im Lustspiel oder in ruhigen Rollen fast immer vernachlässigt, daß das Gedächtniß versagt, und der leichtnehmende Künstler diese Mängel fast für Genialität zu halten scheint. Und doch ist es das Lustspiel, sind es jene Rollen, die der Leidenschaft und des Interessanten entbehren, in welcher der junge Schauspieler Anstand und Sicherheit gewinnt, um von diesen eroberten Punkten aus nachher das Uebermenschliche oder Gewaltsame ohne Fehl und mit Grazie wirken und erschaffen zu können. Viele Rollen sind daher von diesem jungen Manne zu loben, aber selbst keine tragische führt er so durch, daß sie Haltung hätte. Dieser Mangel der Haltung veranlaßt ihn daher sich zu überspringen, einzelne Stellen zu übertreiben, und die ganze Tonleiter seines wohllautenden Organes vernehmen zu lassen, wo die Hälfte oder das Drittheil dieser Skala wirksamer und natürlicher sein würde. Dieser Mangel an Haltung ist ein Charakter der ganzen neuen Schule, und es wäre unbillig, nicht die Hälfte des Tadels wenigstens auf unsere Dichter zu wälzen, die vorsätzlich auf lyrische Weise einzelne Stellen, Tiraden und Scenen herausheben, um den Zusammenhang und die

Wahrheit, oder wie sich die übrigen Spielenden dabei benehmen können, unbekümmert. Schon der verehrte Schiller ist nicht hievon, besonders in seinen letzten Stücken, frei zu sprechen. Welcher Schauspieler soll wol im „Tell" Melchthal's lange Rede über die Blindheit und den Verlust des Lichtes natürlich sagen? Vielleicht wäre es nur weinend und schluchzend möglich, und kaum könnte dies die Unwahrheit entschuldigen. Wie aber erst die Rollen des Derindur, des Jaromir in der „Ahnfrau", der Houwald'schen Charaktere und fast aller Neueren? Jemehr sich der Schauspieler, in so fern man sich schon an ihn gewöhnt, und er dadurch des Beifalls sicher ist, isolirt, herausreißt, um das Folgende und Vorhergehende, sowie um die Mitspieler völlig unbesorgt, um so mehr wird er gefallen und hinreißen, da unser Publikum (das keine, oft nothwendige, längere Tirade in den älteren prosaischen Stücken mehr ertragen kann) in diese falsche Lyrik so verliebt ist, daß es für diese blendenden Monologen gern Dialog und Schauspiel preisgibt. Es ist nur zu bedauern, daß so schöne Talente sich diesem Prunke zu sehr hingeben und darüber das Studium der Natur vernachlässigen. Glänzend und fast ohne diese gerügten Mängel zeigt sich der junge Schauspieler im „Don Carlos", eine Rolle, die er wol am meisten als ein Ganzes faßt. Sehr vorzüglich ist sein Antonius in Shak-

speare's „Cäsar", wenn er nicht, selbst in der trefflich gesprochenen Rede, etwas zu viel Intrigue andeutete. Sein Mortimer ist zu loben; aber sein Fürst in „Isidor und Olga", obgleich mit Anstrengung gegeben, zu gewaltsam. Im „Romeo" ist die leidenschaftliche Scene mit dem Mönche trefflich, aber sein Edgar im „Lear" schwach, weil eben hier, in dieser vielseitig unendlich schwierigen Rolle, die höchste Aufgabe eines Zusammenspiels mit den übrigen (so einsam der Verlassene auch wieder steht) gelöst werden soll. Hier reicht die Heftigkeit nicht aus, sondern erhabene Größe und Innigkeit muß uns das Wunder erklären. Eine Aufgabe, vielleicht nicht unbedeutender, als den Lear selbst darzustellen. Sein Max Piccolomini ist etwas zu unruhig, und in Lustspielen, wenn der Schauspieler treuherzig sein will, ertönt zu stark der ganz accentlose berliner Dialekt. Trefflich ist sein Spiel in: „Der Unschuldige muß viel leiden", wenn er auch Wolf's Uhlen nachahmt, sein Ferdinand in der „Kabale" schön und keine seiner höchst dankbaren Rollen in den Tragödien ganz ohne Werth. Aber er soll weit mehr werden, weil er es kann. Uebrigens verstehe man mich nicht auf die Art falsch, daß ich etwa meinte, nachdem ich so viele Wünsche für dieses Talent ausgesprochen, Deutschland habe sehr viele junge Spieler, die unbedingt höher ständen. Daß die ganze Kunst gesunken ist, daß wir billiger sein müssen

rend, selbst erschütternd werden. In Rollen der vornehmen Stände täuscht er uns weniger, weil seinen Geberden, sowie dem Ausdruck seiner Stimme eine gewisse Feinheit abgeht. Es fehlt ihm nicht an Anstand, selbst nicht an Würde, aber der Ton und das Spiel der Tragödie stehen ihm nicht zu Gebot. Er ist nie schwülstig, affektirt, schreiend, sondern auch im Trauerspiel natürlich; aber hier muß eine gewisse Natürlichkeit oft wieder unwahr werden, wenn sie sich nicht eben so viel erheben als senken kann. Schon der Dialekt, den man noch hört, sowie eine gewisse Trockenheit der Stimme fallen diesem übrigens sehr verdienten Schauspieler hier hinderlich. Allen ist nicht Alles möglich, und ihm bleibt in seinem, ihm eigenthümlichen Fache, in welchem er fest und sicher steht, des Ruhmes so viel, daß er ihn nicht auf ein gefährliches Spiel zu setzen braucht. Wo Herzlichkeit ausreicht, wie in der bewegten Rede des Sklaven in der „Sappho", und bei ähnlichen Gelegenheiten, ist auch sein poetischer Vortrag zu loben.

Herr Fr. Burmeister (Sohn). Ein junger Mann, der in jeder neuen Rolle lernt, und durch seinen Fleiß schnelle Fortschritte macht. Naive junge Leute, Dümmlinge, selbst Carikaturrollen und komische Alte gelingen ihm. Das Fach der Liebhaber, welches er zuweilen übernehmen muß, läßt ihn am schwächsten erscheinen. Doch war ihm selbst die

schwierige Rolle des Alkander im „Alexander und Darius" so gelungen, daß er sie sicher und mit edler Haltung gab. Schade, daß seine Stimme an Heiserkeit leidet. Vielleicht hat er zu früh auf Privattheatern leidenschaftliche Rollen und tobende Alte gespielt. Das ist ein Fehler von vielen jungen Schauspielern, daß sie zu früh die tiefen Töne erzwingen wollen, wodurch dann die hohen belegt und pfeifend werden. Dieser Mangel erzeugt zugleich in der Tiefe eine gewisse dumpfe Unbestimmtheit. Wie beim Sänger muß das Organ erst ganz ausklingen, bevor man neue Töne erschaffen kann. Dieser junge Schauspieler verspricht demungeachtet für die Zukunft ein schönes und mannichfaltiges Talent zu entwickeln. In „Alter und Neuer Zeit" und einigen anderen Stücken verdient er schon jetzt ein volles Anerkennen.

Herr Theob. Burmeister. Anfänger.

Herr Detroit. Ein wahres komisches Talent, nur, wie es scheint, noch nicht ganz entwickelt. Der Schauspieler, der manche komische Maske sehr ergötzlich darstellt, ist vielleicht noch unentschieden, ob er sich für den Charakter, oder die willkürliche Carikatur entscheiden soll. Die Letzte hat seit einigen Jahren in Deutschland vieles Glück gemacht. Dieses Talent hat das Gefährliche, daß es sich gern isolirt, und des Zusammenspiels mit den übrigen nicht bedarf: daher Wurm und ähnliche Mimen gern Stücke wäh-

nicht viel bedeuten und nur durch willkürliche Maske, Dialekt, Seltsamkeit, oft übertriebenen Spaß, ja Fratze, gehoben werden. Im „Hippeldanz", im „Wirrwarr", und einigen anderen Stücken, gab uns der junge Schauspieler Veranlassung, ihm auch Charakterspiel zuzutrauen. Auch jene Carikatur ist selbst im wahren Lustspiel nicht zu verwerfen, wenn sie nur hingestellt wird, wohin sie gehört, und nicht mehr Platz einnimmt, als ihr geziemt.

Herr Karl Devrient. Ist ein junger Schauspieler von der Natur selbst für die Tragödie bestimmt worden, so ist es ohne Zweifel dieser. Sein natürlicher Sprachton, seine Intonation, erinnern unmittelbar an die schönste Zeit des deutschen Trauerspiels. Auf dieser Basis kann, wenn die Imagination gebildet und der Fleiß nicht gescheut wird, das Edelste ausgeführt und vollendet werden, und die Hoffnung auf ein wahres deutsches Tragödienspiel liegt ganz nahe. Wer möchte leugnen, daß der junge Schauspieler seit seinem Aufenthalte in Dresden sein Talent entfaltet habe? An Beifall, ihn zu ermuntern, hat es gewiß nicht gefehlt, obgleich er im Anfang weit mehr Gegner als Freunde hatte. Doch müßte er ohne Zweifel schon viel weiter sein, hätte er nur selbst eben so viel für sich gethan, als sein freundliches Geschick. Schwerlich wird man noch sonst wo in Deutschland diesen vollen, reinen Ton des bewegten Gemü-

thes vernehmen, der am schönsten und rührendsten ist, am edelsten und eindringlichsten, wenn der Schauspieler nur wenig dazu thut, um ihn zu erheben und zu verstärken. Wie ist es zu bedauern, daß dieses erfreuliche Talent sich im Lustspiel oder in ruhigen Rollen fast immer vernachlässigt, daß das Gedächtniß versagt, und der leichtnehmende Künstler diese Mängel fast für Genialität zu halten scheint. Und doch ist es das Lustspiel, sind es jene Rollen, die der Leidenschaft und des Interessanten entbehren, in welcher der junge Schauspieler Anstand und Sicherheit gewinnt, um von diesen eroberten Punkten aus nachher das Uebermenschliche oder Gewaltsame ohne Fehl und mit Grazie wirken und erschaffen zu können. Viele Rollen sind daher von diesem jungen Manne zu loben, aber selbst keine tragische führt er so durch, daß sie Haltung hätte. Dieser Mangel der Haltung veranlaßt ihn daher sich zu überspringen, einzelne Stellen zu übertreiben, und die ganze Tonleiter seines wohllautenden Organes vernehmen zu lassen, wo die Hälfte oder das Drittheil dieser Skala wirksamer und natürlicher sein würde. Dieser Mangel an Haltung ist ein Charakter der ganzen neuen Schule, und es wäre unbillig, nicht die Hälfte des Tadels wenigstens auf unsere Dichter zu wälzen, die vorsätzlich auf lyrische Weise einzelne Stellen, Tiraden und Scenen herausheben, um den Zusammenhang und

Wahrheit, oder wie sich die übrigen Spielenden dabei benehmen können, unbekümmert. Schon der verehrte Schiller ist nicht hievon, besonders in seinen letzten Stücken, frei zu sprechen. Welcher Schauspieler soll wol im „Tell" Melchthal's lange Rede über die Blindheit und den Verlust des Lichtes natürlich sagen? Vielleicht wäre es nur weinend und schluchzend möglich, und kaum könnte dies die Unwahrheit entschuldigen. Wie aber erst die Rollen des Derindur, des Jaromir in der „Ahnfrau", der Houwald'schen Charaktere und fast aller Neueren? Jemehr sich der Schauspieler, in so fern man sich schon an ihn gewöhnt, und er dadurch des Beifalls sicher ist, isolirt, herausreißt, um das Folgende und Vorhergehende, sowie um die Mitspieler völlig unbesorgt, um so mehr wird er gefallen und hinreißen, da unser Publikum (das keine, oft nothwendige, längere Tirade in den älteren prosaischen Stücken mehr ertragen kann) in diese falsche Lyrik so verliebt ist, daß es für diese blendenden Monologen gern Dialog und Schauspiel preisgibt. Es ist nur zu bedauern, daß so schöne Talente sich diesem Prunke zu sehr hingeben und darüber das Studium der Natur vernachlässigen. Glänzend und fast ohne diese gerügten Mängel zeigt sich der junge Schauspieler im „Don Carlos", eine Rolle, die er wol am meisten als ein Ganzes faßt. Sehr vorzüglich ist sein Antonius in Shak-

speare's „Cäsar", wenn er nicht, selbst in der trefflich gesprochenen Rede, etwas zu viel Intrigue andeutete. Sein Mortimer ist zu loben; aber sein Fürst in „Isidor und Olga", obgleich mit Anstrengung gegeben, zu gewaltsam. Im „Romeo" ist die leidenschaftliche Scene mit dem Mönche trefflich, aber sein Edgar im „Lear" schwach, weil eben hier, in dieser vielseitig unendlich schwierigen Rolle, die höchste Aufgabe eines Zusammenspiels mit den übrigen (so einsam der Verlassene auch wieder steht) gelöst werden soll. Hier reicht die Heftigkeit nicht aus, sondern erhabene Größe und Innigkeit muß uns das Wunder erklären. Eine Aufgabe, vielleicht nicht unbedeutender, als den Lear selbst darzustellen. Sein Max Piccolomini ist etwas zu unruhig, und in Lustspielen, wenn der Schauspieler treuherzig sein will, ertönt zu stark der ganz accentlose berliner Dialekt. Trefflich ist sein Spiel in: „Der Unschuldige muß viel leiden", wenn er auch Wolf's Uhlen nachahmt, sein Ferdinand in der „Kabale" schön und keine seiner höchst dankbaren Rollen in den Tragödien ganz ohne Werth. Aber er soll weit mehr werden, weil er es kann. Uebrigens verstehe man mich nicht auf die Art falsch, daß ich etwa meinte, nachdem ich so viele Wünsche für dieses Talent ausgesprochen, Deutschland habe sehr viele junge Spieler, die unbedingt höher ständen. Daß die ganze Kunst gesunken ist, daß wir billiger

als vor dreißig Jahren, daß wir unser Theater immer mehr durch hundert außenliegende Künste vernichten, ist das Klagelied, auf welches wir immer wieder zurückkommen müssen.

Mad. Drewitz spielt alte komische Mütter, oft mit Laune, immer mit Fleiß. Die Amme im „Romeo" ist in ihrer Darstellung zu loben.

Herr Geiling. Unsere Bühne hat sehr verloren, seit Krankheit diesen Veteran hindert, seine trocken komischen Alten (in welchen er nicht leicht übertroffen werden wird) zu spielen.

Herr Geiling (Sohn). Nebenrollen. Die Aufmerksamkeit und der Fleiß, sowie die Fortschritte sind nicht zu verkennen.

Herr Genee. Erst seit kurzem hier. Durch Sicherheit und schönes Organ ein sehr brauchbarer Schauspieler. Er muß sich mehr entwöhnen, den Ton im Sprechen zu tief zu halten.

Dlle. Gley*). Unser Publikum, das sonst nicht so zuvorkommend und aufmunternd ist, wie das lebhaftere in Wien, hat die ersten Versuche dieses jungen Talentes im vorigen Jahr sehr freundlich begrüßt. Daß sich die junge Schauspielerin dieser ehrenden Aufmunterung nicht unwerth gemacht hat, beweisen die Fortschritte in der Kunst, die auffallend genug sind, um uns in ihr eine wahre Schauspielerin für die Zukunft versprechen zu können. Die naiven

*) Später Frau Rettich.

Charaktere gibt sie mit einer Herzlichkeit und Wahrheit, die hinreißen. Ihr Ton ist der Ton der Natur, rein und voll, ganz Gefühl. So die Margarethe in den „Hagestolzen", „Das Mädchen von Marienberg", Polyxene in „Kunst und Natur", und mehrere andere. Auch im ernsten Schauspiel und in der Tragödie hat sie glückliche Versuche gemacht. Was ihr noch fehlt, ist Haltung. Noch ist zuweilen Verlegenheit, und in den wichtigsten Momenten, an ihr sichtbar. Aber früh, und mit weniger Vorbedeutungen ist von ihr in kurzer Zeit schon Vieles und Bedeutendes geleistet worden. Ihr Wesen hat eine große Verwandtschaft zu dem der unvergleichlichen Sophie Müller in Wien. Vielleicht daß sie dieser trefflichen Künstlerin in Zukunft nahe kommt. Rechnet man, wie viele Mängel sie schon abgelegt hat, die schwer zu verbessern schienen, so hofft man wol nicht mit Unrecht, daß sie auch die letzten tilgen wird, die ihr erfreuliches Talent hemmen könnten.

Anna Grund. Hat sich seit einem Jahre in Kinderrollen ausgezeichnet, und erweckt, wenn man darauf fußen dürfte, daß die Fortschritte in demselben Maße zunehmen, die Hoffnung, eine merkwürdige Schauspielerin in ihr zu erziehen. Dieses sinnige Kind spricht und betont alle Reden mit einer Einsicht und einem Gefühl, die it über sein Alter zu sein scheinen. Man hat blos dieses

wegen einige unbedeutende Stücke wieder erwecken können, die durch sein Spiel Leben erhalten. Das Publikum ist der Madame Hartwig vielen Dank schuldig, daß sie sich die Mühe gibt, diesem verständigen kleinen Wesen die Rollen so richtig einzustudiren.

Herr Haas. War schon vor mehreren Jahren hier, um in Dresden sich zuerst zu versuchen. Seitdem hat er auf anderen Theatern viele und große Rollen gespielt. Ein empfehlendes Aeußere, ein kräftiges Organ und dreistes Spiel zeigen ihn in mancher Rolle erfreulich, nur muß er den falschen Accent der neueren Schule, eine zu weichliche Aussprache, wodurch oft sein Vortrag undeutlich wird, verbessern lernen.

Mad. Hartwig. War lange in Leipzig wie in Dresden, worin die Theaterbesucher einstimmen, die Zierde der Bühne im Lust- wie Trauerspiel. Garrick, John Kemble, und manche weniger berühmte Namen, erstrebten nicht mehr große und viele Rollen, selbst als ihr Gedächtniß noch ziemlich gut war, und sie vielleicht noch lange hätten spielen können, wenn sie unbedingt ihrer Lust gefolgt wären. Sie traten zurück, die Clairon noch früher, weil sie ihren Ruhm nicht auf das Spiel setzen wollten. Gehört denn nicht die Pause, und daß der Künstler weiß, wann er aufhören soll, ebenfalls zur Kunst? Das Gedächtniß versagt jetzt oft dieser

ausgezeichneten Frau, so trefflich sie auch noch hier und da eine Rolle gibt; vorzüglich die Biarda in der „Preciosa", deren Darstellung man wol eine vollendete nennen kann.

Herr Häcker. Nebenrollen.

Herr Heine. Trefflich in einigen komischen Darstellungen dummer Bedienten oder Fats, bei welchen ihm sein guter Accent im Französischen sehr zu statten kommt. Für die Tragödie, oder ernstere Rollen eignet sich seine Persönlichkeit nicht. Seine zu unruhige Beweglichkeit stört die Wirkung dieser Darstellungen. Herr Heine hat zugleich das Talent des Zeichners, er besorgt mit eben so vielem Fleiß als Geschmack das Costüm des Theaters, das sich in der Zweckmäßigkeit und Zier wol mit den übrigen Bühnen in Deutschland, auch den größeren messen darf, wenn gleich manche von ihnen auf diese Ausschmückung weit größere Summen, als die hiesige, verwenden.

Herr Julius. Ein wahrer Künstler, der uns in den feinen Rollen der Weltleute den feinsten Anstand, ein gewogenes, anmuthiges Betragen und in der „Emilia Galotti" das Muster eines wohlerzogenen Marinelli aufstellt. Physiognomie und Wuchs sind noch immer jugendlich, und es ist zu bedauern, daß er jetzt viele jener Rollen abgegeben hat, die frische Jugend zu erfordern scheinen, denn der „Prinz von Homburg" hat seitdem verloren, der Herrn

Julius großentheils den Beifall auf hieſiger Bühne verdankte. Gelang auch der Ausdruck der höchſten Leidenſchaft und Verzweiflung nicht ganz, ſo erſchien dieſer wunderbare Jüngling doch ſo ſchwärmeriſch, innig und heroiſch, daß der Zuſchauer die Abſicht des Dichters verſtand und hingeriſſen wurde. Dieſe zurückgehaltene Leidenſchaft des Don Cäſar in „Donna Diana" iſt von Herrn Julius immer ſo meiſterhaft gezeichnet worden, daß jeder ſeiner Nachfolger in dieſer ſchwierigen Rolle uns ſchwerlich ſo befriedigen wird. Sein Tellheim iſt trefflich, und Vieles im „Romeo" war ſehr zu loben, vorzüglich der Monolog in „Mantua", die Scene mit dem Diener und Apotheker: „Iſt es denn ſo? Ich biet' euch Trotz, ihr Sterne!" wird man vielleicht ſo ſchön und erſchütternd nicht wieder ſprechen hören. Denn im Zurückdrängen, Verſchließen der Leidenſchaft, die nur, wie in allen dieſen angedeuteten Darſtellungen, ſich großartig und mächtig andeutet, liegt die Kraft und Kunſt dieſes Künſtlers. Darum befriedigten die Scenen der ausſtrömenden Leidenſchaft im „Romeo" auch weniger, denn bei allen ſeinen großen Verdienſten fehlt dem Künſtler doch der eigentliche tragiſche Ton, der die übermenſchlichen Erſcheinungen in unſerer Phantaſie hervorruft. Mancher treffliche Virtuos weiß den Cimarosa und ähnliche Componiſten meiſterhaft vorzutragen, ohne deswegen mit ſeiner Stimme

das zu vermögen, was Gluck, oder der alte heilige Kirchengesang des Paleſtrina verlangt. Wie dieſe Muſik, verlangt die Tragödie (wie „Iphigenia" z. B.) vom Anbeginn einen volleren, innigeren Ton, der uns ſogleich in jene Welt des Dichters entrückt. Steht der „Taſſo" gleich unſeren Sitten näher, ſo will er doch ebenfalls auf jene poetiſche Weiſe lebendig gemacht werden, die nur wenige unſerer jetzigen Schauſpieler in ihrer Gewalt haben. Im Shakſpeare erhebt ſich das Furchtbare, Ueberirdiſche der Erſcheinung immer nur aus dem Ganzen des Gedichtes und erſchüttert uns in einzelnen Stellen, darum kann dem Darſteller, wenn er auch nicht im Ganzen befriedigt, in dieſen berühmten Schauſpielen manches Einzelne gelingen. So iſt der Kent im „Lear", der nicht dieſen höchſten Ton erfordert, jenes Portament der Stimme, von dieſem Darſteller trefflich zu nennen. Die elegante Rolle des Baſſanio, deſſen Leidenſchaft (bis auf ſeinen Schmerz um den Freund) ſo ganz zierliches Gedicht und zarter Ausdruck iſt, ſchien ganz eigen für dieſen Künſtler geſchrieben, aber hier genügte ſein Spiel nicht, vielleicht weil er die Sache zu ernſt behandelte. Die Darſtellung der höchſten Leidenſchaft erfordert, außer dem tönenden Organ, auch eine ſchaffende Phantaſie, die das, was nie in der Wirklichkeit erſchaut wird, darſtellen kann: und oft entbehren große Ta-

lente (wie Iffland z. B.) diese Gabe und Begeisterung. Man kann und soll aber auch vom Künstler nicht Alles fordern. Genug, daß Herr Julius im Lustspiel meist trefflich ist, daß er mit Grazie, Laune und Charakter vorträgt, Militair- und vornehme Personen in ihrem wahren Anstande zeigt, und selbst den Darius und ähnliche Rollen mit lobenswürdiger Anstrengung gibt, die, wenn sie auch, wie in Allem, wo die große Leidenschaft spricht, nicht das Höchste erreicht, doch mehr Veranlassung zu loben, als zu tadeln gibt.

Herr Kanow. Hat im prosaischen Vortrag sowie im Vers eine richtige und leichte Intonation, und ist in mehreren Rollen des Lustspiels, bei seinem unausgesetzten Fleiß, sehr zu loben. Es ist zu bedauern, daß seine wohllautende Stimme, wenn er Leidenschaft ausdrücken will, in einen geschliffenen und kreischenden Ton fällt, der, ohngeachtet der Anstrengung, oft undeutlich wird. Er würde gewinnen, wenn er immer ruhig vortrüge, sowie es in manchen Rollen geschieht.

Herr Keller. Sänger, der einige komische Rollen mit Beifall und Laune spielt. Könnte er die gesangartige Manier seiner Sprache verbessern und lebendiger und mannichfaltiger im Ausdruck werden, so würden seine Darstellungen sehr gewinnen. Doch ist selbst in wichtigen Rollen, wie der Wirth in „Minna von Barnhelm", Manches zu loben.

Mad. Mayer. Soubretten und kleine Rollen, zuweilen mit Laune und Leichtigkeit. Der Ton der Sprache ist zu spitz und hoch, und wird dadurch unbedeutend.

Mad. Müller-Bachmann. Fängt jetzt an, ältere Rollen zu spielen. Fleiß und Anstrengung, welche auch oft gelingen, sind zu loben, nur könnten fast alle Darstellungen leichter und lebendiger sein.

Herr Pauli. Ein Talent von jener Art, zu dessen Besitz sich jede Bühne Glück wünschen muß. Einsicht, Verstand und Darstellungsgabe, mit unermüdlichem Fleiß und nie versagender Willfährigkeit verbunden, dazu ein treffliches Gedächtniß und stets rege Aufmerksamkeit, sind gewiß Gaben und Vorzüge, die selten, auch bei großen Talenten, sowie hier vereinigt sind. Daher hat dieser Schauspieler auch mit Recht Rollen aus sehr verschiedenen Fächern, er ist selbst als Selicour in Schiller's „Parasit", zu welchem sich seine Persönlichkeit nicht zu eignen scheint, mit großem und verdientem Beifall aufgetreten. Viele seiner komischen Charakterrollen sind vortrefflich, und selbst sein Burleigh in „Maria Stuart" ist eine ausgezeichnete, lebendige Darstellung, deren geringen Mängeln ein so glückliches Talent auch noch mit Leichtigkeit abhelfen könnte. Die meisten seiner Rollen im Trauerspiel (z. B. im „Tell"), sowie im Lustspiel sind zu loben. Zugleich hat er das bedenkliche Fach der In-

triguanten und Böſewichter, deren oft übertriebene Schilderung er immer mit dem größten Beifall dargeſtellt hat. Bedenklich ſind, ſelbſt für den talentvollen Künſtler, dieſe groben Carikaturen in ſo manchem neueren Schau- und Trauerſpiele, und es läßt ſich wol die Frage aufwerfen, ob es nicht eine Pflicht der Kunſt ſei, dieſe ſchlechtgemalten Bilder etwas zu mildern, und eben dadurch zu veredeln, wie es ja doch der Schauſpieler auch mit den vielen Gemeinheiten der neueſten Luſtſpiele verſuchen muß. Freilich ſetzt der Schauſpieler dann den Beifall der Menge auf das Spiel, indeſſen wird dieſe durch Nachgiebigkeit leicht ſo verwöhnt, daß ſie immer grellere Farben verlangt. Herr Pauli bringt aus jenen Rollen zuweilen Blick und Ton in die beſſeren hinüber, und es hindert ihn das häufige Spiel jener Böſewichter vielleicht, den Carlos im „Clavigo" mit der Wahrheit und Männlichkeit zu geben, die dieſem wirklich denkenden Künſtler (ein oft ſehr gemißbrauchtes Lob) außerdem wol zu Gebot ſtänden. Ein zu ſcharfer Accent, eine zu große Deutlichkeit ſtören oft ſeine beſten Darſtellungen (z. B. im „Juſt", in der „Minna von Barnhelm", wo er Manches zu bitter ſpricht), und könnte er nur etwas leichter ſein und in den Ausdruck ſeiner komiſchen Charaktere etwas mehr Gutmüthigkeit legen, ſo ließen viele ſeiner Luſtſpielrollen kaum noch etwas zu wünſchen übrig.

Mad. Pauli. Im Luſtſpiel, in launigen, leichten Rollen, ſowie in den ruhigeren des ernſten Schauſpiels ſehr lobenswerth. Leidenſchaftlicher Ausdruck ſcheint ihr verſagt.

Herr Riſſe. Sänger, ſpielt Nebenrollen.

Herr Roſenfeld hat bis jetzt nur Gelegenheit gehabt, ſich in nicht bedeutenden Rollen zu zeigen.

Mad. Schirmer. Eine Künſtlerin, deren Name bekannt genug und mit Ruhm bekannt iſt. Von Natur mit Grazie und einem wohllautenden Organ begabt, durch Studium und Fleiß ihr Anſtand und Ausdruck immer geiſtreich und gebildet, iſt ihre Lebhaftigkeit und Charakterzeichnung immer liebenswürdig und edel. Eine wahre Künſtlerin für das Luſtſpiel, vorzüglich des feineren, welches auf unſerem deutſchen Theater immer mehr zurückgeſtellt wird. Ihr gelingt der Ausdruck des Muthwillens, des Leichtſinnes, der Feinheit, und Alles, was ſie im Luſtſpiel wagt und verſucht, iſt trefflich. Dieſer runde edle Ton, dieſe Fähigkeit, ſich in Formen und Ausdruck zu ſchmiegen, kommt der Künſtlerin auch in ernſten Rollen zu ſtatten, die ſie oft mit Feuer und hinreißender Anmuth gibt. So war das Meiſte in ihrer „Julie" des Shakſpeare zu loben, vielleicht noch mehr die Portia im „Venetianiſchen Kaufmann", vorzüglich in den erſten Darſtellungen, eben ſo die Natalie im „Prinzen von Homburg". In früheren Zeiten ſind gewiß auch Emilie

Galotti und ähnliche tragische Charaktere tief und innig von ihr dargestellt worden, obgleich sie für die Tragödie nicht so reich, wie für das Lustspiel, von der Natur ausgestattet ist. Denn im Trauerspiel hat sie, vielleicht durch falsches Studium verleitet, einen feierlichen, einförmigen Ton, welcher ermüdet, und nur selten jene Innigkeit und Herzlichkeit zuläßt, durch welche sie hinreißen könnte. Die schwächste Darstellung dieser Manier ist wol die Maria Stuart, indem sie diese große Rolle fast in allen Scenen und Reden in demselben Tempo spricht. Und wie oft muß man die Bemerkung wiederholen, daß die Tragödie in Deutschland vorzüglich gesunken ist, und sich auch wol so bald nicht wieder heben wird, da Alles dagegen arbeitet, zu ihr den rechten Weg wieder zu finden. Diese gerügte kalte Feierlichkeit verfolgt die Künstlerin auch zuweilen bis in ihre Rollen des Lustspiels, wenn diese ernste oder rührende Scenen haben. Aber bei alledem wiederholen wir die obige Bemerkung, daß eben nicht viele Schauspielerinnen in Deutschland sie im Tragischen übertreffen werden, da Mißverständnisse und falsche Manier sich bei Anderen nur auf andere Weise äußern.

Herr Werdy war lange Zeit der Liebling eines gebildeten Publikums in Frankfurt und muß, wie eine strenge Kritik auch vielleicht eine gewisse Einförmigkeit rügen dürfte, zu

den wenigen wahren Künstlern gerechnet werden, die Deutschland noch besitzt und denen dieser Name mit Recht beigelegt werden darf. Er hat den großen Vortheil, noch verschiedene große Schauspieler aus der alten Schule beobachtet zu haben, und dadurch ist es ihm um so viel leichter, der Natur treu zu bleiben und auf die richtige Art zu charakterisiren. Denn mögen andere Talente in Tagesblättern und Schriften so großen Ruhm haben, wie sie immer wollen, so zweifle ich doch, ob jetzt in Deutschland irgend ein Schauspieler den Shylock Shakspeare's so meisterhaft und im Sinne des Dichters darstellen wird, eine Rolle dieses würdigen Künstlers, an welcher auch der strengste Richter vielleicht nur ein Geringes vermissen wird, um sie vollendet zu finden. Meisterhaft ist sein Kottwitz im „Prinzen von Homburg", eben so der Alte in „Herrmann und Dorothea", zu den schönsten Darstellungen gehört sein Buttler im „Wallenstein", und der Oberförster, der alte Ahlden und ähnliche Charaktere sind vortrefflich zu nennen. Weniger genügend ist der Mönch im „Romeo", und Alba im „Don Carlos" vielleicht die schwächste Rolle dieses Virtuosen.

Mad. Werdy, eine Künstlerin aus einer guten Schule, und die in allen Rollen, denen ihre Kraft gewachsen ist, die Meisterin bekundet. Herzlichkeit, Laune, Naivetät und Alles, was zum komischen Spiel älterer Rollen gehört, hat

sie vollkommen in ihrer Gewalt; in anderen ist ihr Anstand, die Natürlichkeit und richtige Art aufzufassen, so sehr zu loben, daß jüngere Schauspielerinnen von ihr in allen diesen Punkten sehr viel lernen können. Dieser sichere Anstand, diese Haltung, in welchen sie zum Muster dienen kann, verschwinden auch immer mehr von unseren Bühnen.

Herr Wilhelmi. Nebenrollen.

Herr v. Zahlhaas, ein sehr begabter Schauspieler, der lange, bevor er anerkannt wurde, mit Parteien und deren Einfluß hier zu kämpfen hatte. Seine Figur, sein Gesicht, Gang und Stellung ist Alles theatralisch und von großer Wirkung. Im Lustspiel ist seine Laune, wie im Epigramm als Hauptmann, höchst liebenswürdig. Im ernsten Schauspiel gelingen ihm die Rollen, welche ein ruhiges, gehaltenes Spiel erfordern, am meisten; in der Leidenschaft überschreitet seine Geberde, und noch mehr sein Ton das rechte Maß, denn so gut seine Sprache ist, so wird sein Organ alsdann kreischend, selbst geringe, und der breite österreichische Dialekt wird dann hörbar. Darum ist sein Wallenstein, so viel man auch Einzelnes loben muß, noch sehr unter der Forderung des Dichters, dagegen ist sein Präsident in Schiller's „Kabale" trefflich, eben so sein Menschenhasser, der Brite in dem kleinen Lustspiel, der König im „Don Gutierre", sowie Philipp im „Carlos". Meisterhaft ist sein älterer

Chorführer in der „Braut von Messina", und, was Einige tadeln wollen, zeigt von Einsicht, daß er diese recitirende in eine spielende Rolle verwandelt, denn dadurch erhielt das Unnatürliche dieser Chöre etwas mehr Wahrheit. Im Lustspiel muß er sich ebenfalls vor dem Uebertriebenen hüten, weil er alsdann auch, wie in Schröder's „Stille Wasser ꝛc." den Charakter zu niedrig komisch auffaßt, der dort (eine von Iffland's Meisterrollen) mit Feinheit will gespielt sein. Aber Lebendigkeit, richtiger Ausdruck, Gefühl ist diesem talentvollen Schauspieler nicht abzusprechen, wie er auch kürzlich in Shakspeare's „Cassius" bewiesen hat. Das Herumwerfen mit der Toga war allerdings auch hier, wie bei manchen seiner Mitschauspieler, viel zu gewaltsam.

So weit der Beobachter. — Ich füge nur noch hinzu, daß, wenn man andere Bühnen gesehen hat, man der hiesigen (obgleich nicht so großes Rühmens von ihr, wie von so manchen anderen, in öffentlichen Blättern gemacht wird) vor vielen, ja vor den meisten in Deutschland, große Vorzüge zugestehen muß, dessen auch viele Reisende, welche ein Auge für das Schauspiel haben, eingeständig sind. Man sieht hier, vorzüglich in den Lustspielen, Familiengemälden und Dramen, mehr ein Ganzes, ein Zusammenspiel, als auf den meisten deutschen Bühnen, wenn ich das wiener Burgtheater und vielleicht das hamburg'sche ausnehme. Vom

Trauerspiel läßt sich nicht das Nämliche behaupten, doch geschieht, wenn auch einzelne Virtuosen vielleicht anderswo im Ganzen höher zu stellen sind, auch hier mehr für richtige Anordnung und Zusammenspiel als in Wien, oder England, wo sich, wie in Berlin, Alles vereinzelt hat. Darstellungen auf der hiesigen Bühne, wie „Alexander und Darius", „Die Braut von Messina", „Der Prinz von Homburg", „Der Kaufmann von Venedig", „Romeo und Julie", sind trefflich, auch der strenge Richter findet weit mehr zu loben, als zu tadeln; sie geben, sowie Shakspeare's „Cäsar", ein glänzendes Bild und machen einen bleibenden Eindruck. Auch „Wallenstein", „Emilia Galotti", „Clavigo", und Andere, wenn deren Ausführung auch nicht so hoch, wie die jener obigen Gedichte gestellt werden kann, dürfen, besonders im Verhältniß zu anderen Theatern, immer noch gerühmt werden.

Dies ist die löbliche Seite des hiesigen Theaters: die tadelnswürdige ist die, daß es vielleicht auf keinem andern so viel Zeit erfordert, ein neueinstudirtes Stück zur Aufführung zu bringen. Und doch hat der Schauspieler hier mehr Feiertage als irgendwo, denn außer dem Freitage fallen für die italienische Oper noch Mittwoch und Sonnabend im Winter weg, vor Weihnachten und Ostern wird das Theater jedesmal fast drei Wochen geschlossen, im Sommer wird nur drei- oder viermal gespielt, und Alles, was den Künstler

in Berlin und an anderen Orten so sehr zur Thätigkeit aufruft, fällt hier weg. Vielleicht ist aber gerade die größere Ruhe die Ursache dieser Saumseligkeit. Der Schauspieler gewinnt an Gedächtniß und Sicherheit durch häufiges, tägliches Auftreten, und da Kunst (so oft man auch davon spricht) nicht immerdar aufgewendet wird, oder auch nicht gebraucht werden kann, spornt ihn die Unruhe und in der Arbeit lernt er doch für seine besseren Rollen. Hier ist oft eine gewisse Schläfrigkeit nicht zu verkennen. Schlägt man ehemalige Repertoires nach, so sieht man, daß Schröder, Fleck und Reinike häufig in Einem Monate 13, 14—16 Rollen gaben, und in Einer Woche wol „Lear", „Macbeth" und ein großes Lustspiel, indem sie zugleich einen neuen Charakter, wie den „Menschenhasser", zum ersten Male in demselben Monate spielten; dergleichen wird jetzt (wenigstens hier) für völlig unmöglich erklärt. — Herr Burmeister der ältere und Herr Pauli machen eine sehr lobenswerthe Ausnahme, die noch niemals die Aufführung eines Stücks verzögert haben.

Was ein Regisseur leisten kann, um der Direktion zu helfen, geschieht durch Herrn Remy mit unendlichem Fleiß, musterhafter Pünktlichkeit und künstlerischer Einsicht. Ihm hat das Publikum Vieles beim Gelingen der Schauspiele, was durch verständige Aufsicht und Anordnung, Proben u. dgl. geschehen muß, zu danken.

Fragt man nun, warum bei so vielen Mitteln nicht mehr geschieht, warum das Repertoire nicht besser sei u. s. w., so muß man darauf die Antwort schuldig bleiben. Wer mehr als das Parterre kennt, wird wissen, daß der Hemmungen zu viele sind, die oft genug auch diejenigen mit verursachen, die auf das Schlechtere schelten. Ob das deutsche Schauspiel sich je einmal wieder heben wird, ob eine Direktion, wie ehemals Engel und Schröder, wieder nach Plan und Kunstabsicht wird handeln können, steht dahin: selbst in Wien, wo doch noch am meisten für das Bessere geschieht, bleibt doch, eben dieser Hemmungen wegen, so viel zu wünschen übrig.

Jene schlechten Kritiken, von denen dieser Aufsatz anhob, sind keines der geringsten Uebel, um die wahre Ausbildung eines Publikums und der Schauspieler zu hindern. Sieht man auf die gedruckten Liebeserklärungen, auf das leere Lobpreisen und die ekelhaften Schilderungen des Reizes, den die gepriesenen Grazien und Tänzerinnen ausüben, so möchten jene bitteren Schmähungen fast als leidlich erscheinen. Und selbst als rechtlich und großartig dürften sie sich in ihrer Bitterkeit ausnehmen, wenn sie auf den Uebermüthigen, Trägen, Unheilbaren ihr Gift loslassen (was freilich selten geschieht, da meist persönliche Rücksichten sprechen) und der Schreiber dann allen Gewinn und Verlust auf seinen offenen

Namen nimmt. Die schlimmsten Libellisten sind diejenigen, die anonym, in Correspondenzen, oder mit fingirten Namen bald jenen loben, um diesen zu verfolgen, über Dichter und Schauspieler klatschen und lästern, und nach einigen Wochen denselben zu den Wolken erheben, den sie kürzlich verfolgt, oder umgekehrt, je nachdem sich die Gevatterschaft, oder der Wind des gegenseitigen Lobes gedreht und das armselige Bedürfniß des Hasses und Neides gewechselt hat. Könnten wol mehrere Halbliteraten, oder Viertels- und Achtelsberühmte Autoren die Auferstehung ertragen, wenn plötzlich alle die widersprechenden Aufsätze, die bald Raphael, Michel Angelo, Guido, Domenichino oder Hans und Kunz unterzeichnet sind, als eben so viele Glieder den Eignern dieser Aufsätze namenkundig zuflögen, und sie so mit ihren Lügen bedeckt in ihrer ärmsten Blöße dastünden? — Doch es ist besser, so lange es möglich ist, von diesem Auswurf unserer Schreibseligkeit keine Kunde zu nehmen. Die Forderung aber, daß ein anmaßlicher Kritiker, wenn er einen Schauspieler lästert, sich nenne, ist von Seiten der Schauspieler keine unbillige, weil die ganze Persönlichkeit des ausübenden Künstlers völlig preisgegeben ist, und der Libellist beim bessern Publikum nicht einmal, wenn er anonym schreibt, seinen guten oder schlechten Namen daran wagt.

Ueber die neueren französischen Stücke

auf dem

deutschen Theater.

So verschieden auch die Ansichten der Bühnendirektionen in Deutschland sein mögen, so mannichfaltig sie den Umständen nachgeben, und wol oft nachgeben müssen, so sollten sich doch alle, denen noch irgend an einem guten Schauspiele liegt, wenigstens darüber das Wort geben, von den neuesten kleinen französischen theatralischen Produkten so wenig Notiz als möglich zu nehmen, oder, um nicht in der Wahl doch zu irren, sie auf einige Jahre gänzlich von der Darstellung auszuschließen.

Sieht man die Repertoires durch, so trifft man fast nur auf diese Armseligkeiten, und wie sehr sie unserer schon kranken Bühne geschadet haben, und noch zu schaden fortfahren, ist von Kennern längst eingesehen und auch schon ausgesprochen worden.

Als unsere Bühne sich um die Mitte des vorigen Jahr-

hunderts entwickelte, war der erste Schritt ihres Bewußtseins zum Bessern, sich von dem französischen Theater frei zu machen, um ein originales, deutsches zu finden. Wie sehr Lessing durch eigene Werke und eben so viel, selbst noch mehr, durch Kritik, dahin gewirkt hat, braucht kaum erinnert zu werden, und dennoch waren es damals die Meisterwerke der französischen Bühne, gegen welche der Kampf mit Glück ausgefochten wurde, um die mehr oder minder gelungenen, oder auch schlechten Uebersetzungen derselben zu verdrängen. Daß die fremde Tragödie bei uns in schlechten Ruf kam, daß man das krampfhafte unnatürliche Spiel derselben verbannte und daß sich der Besseren ein gewisser Widerwille gegen die ganze französische Literatur auf eine Zeit lang bemächtigte, sollte er auch späterhin als etwas übertrieben erschienen sein, war gewiß dem Deutschen damals sehr heilsam, um zur Besinnung zu kommen; denn es läßt sich aus der Literaturgeschichte aller Völker der Beweis führen, daß in Zeiten, wann die französische Literatur herrschte, oder vorzüglich begünstigt wurde, der Sinn für das Nationalvaterländische völlig verschwand und alle Eigenthümlichkeit, sowie die eigene Produktion lähmte und unmöglich machte. So war es früher niemals geschehen, als abwechselnd die Italiener oder Spanier ihre Poesie anderen Völkern geliehen. Doch lassen wir diese Betrachtung, die

uns hier zu weit führen würde, liegen, sowie die Bemerkung, daß die wahre Poesie der Engländer seit der frühesten Zeit mit der deutschen innigst verwandt ist, und von dort aus jener angedeutete böse Einfluß nie stattfinden kann.

Man war aber auch damals, zu Lessing's Zeiten, billig genug, das Kind nicht mit dem Bade auszuschütten, denn viele Meisterwerke des französischen Lustspiels erhielten sich auf der deutschen Bühne, und so national Schröder war, so sehr er die Engländer vorzog, so spielte er selbst mit Enthusiasmus die Rollen des Moliere, Destouches, Marivaux und Anderer, und verschmähte selbst nicht Stücke der Franzosen nachzuahmen. Daß diese größeren Lustspiele des Moliere und Destouches von unserer Bühne verschwunden sind, ist auch kein Vor-, sondern ein sehr bedeutender Rückschritt. Ein feiner Geist, Gotter, gab uns einige übersetzte Lustspiele, deren Sprache, wie in Sedaine's „Unversehene Wette", noch zum Muster dienen kann. Hein (Anton Wall), ein zierlicher Schriftsteller, übertrug einige Kleinigkeiten des Florian, die so gut geschrieben sind, daß sie noch bis jetzt gern gesehen werden. Schatz und manche jetzt nicht mehr Genannte (den berühmteren Weisse ungerechnet), bemühten sich, Lustspiele, die in Frankreich viele Vorstellungen und Beifall erlebt hatten, mit Anstrengung und besonnener Arbeit uns zierlich zu geben, und nur das, was Dyk in seinem

komischen Theater selbst übertrug, war leblos und kalt, so Vieles auch von diesen trockenen Umarbeitungen damals gespielt wurde, und auch mit den neuesten Uebersetzungen wieder siegend in die Schranken treten darf. Schiller selbst verschmähte es nicht, das Lustspiel des Picard, welches wol sein bestes ist „Médiocre et Rampant", unter dem Namen „Der Parasit" auf die Bühne zu bringen, indem er die Reime des Autors in eine bequeme, vortreffliche Prosa auflöste. Ein schwächeres Stück desselben Autors „Der Neffe als Onkel" wurde ebenfalls von ihm gut verdeutscht, und an diesen Bemühungen könnten die Heere unserer Uebersetzer lernen, wie sie schreiben sollen.

Alle diese Stücke wurden übertragen, weil man sie in ihrer Art für trefflich hielt, und weil die meisten von ihnen (die Opern und wenige abgerechnet) auf dem großen, französischen Nationaltheater mit Beifall und immer wieder gegeben wurden, oder auf jener sogenannten italienischen Bühne, die, wenn sie auch weniger correkt war, es doch mit der nationalen in Witz und lebendiger Darstellung aufnehmen konnte.

Wie hat sich aber seitdem die Sache in Paris und Deutschland geändert! In Deutschland sind wir freilich schon längst an Gemeinheiten unserer Bühne gewöhnt worden. Kotzebue hat kein Bedenken getragen, die Theater aller Nationen (so weit nur seine Unwissenheit reichte) zu plündern

und das Geistreiche und Edle in ihr Gegentheil zu entstellen. Es ist ein unverkennbares Zeichen der Rohheit, wenn dieser Vielschreiber ein anerkanntes Lustspiel der Engländer in fünf Akten „Die eifersüchtige Frau" in einen kurzen Plan zusammendrängt, und die kunstreiche Rolle, die früher der Ehrgeiz der berühmtesten Schauspielerinnen in London wie in Deutschland war, durch grobe Pinselstriche zur Farce herabzieht. Rohheit und Mangel an Kunstsinn ist es zu nennen, wenn man sich nicht mehr an einem ausgeführten Gemälde ergötzen kann, sondern den Effekt, wie eine Quintessenz zusammengedrängt in wenigen Minuten überstehen und erhaschen will. Das ist es aber, daß unsere Zuschauer an das Grobe gewöhnt sind und jeder eigenen poetischen Anstrengung sich entziehen, daß ihre Passivität wieder unsere sogenannten Dichter bildet, und diese gegenseitige Armuth sich im Kreise umjagt.

Auf ähnliche Weise geschieht es jetzt in Frankreich. Nicht aber gerade auf ihrem Nationaltheater, sondern auf den vielen kleinen Bühnen der Vorstädte. Dem Beobachter (wie ich schon anderswo angedeutet habe) werden alle diese Farcen, Melodramen, Thorheiten und Abgeschmacktheiten lehrreich erscheinen, in den besseren wird er gleichsam das sich fortbewegende Lustspiel anerkennen, was, des Phantastischen wegen, auf der correkten Bühne keinen Platz finden

kann, — aber es wird ihm nicht einfallen können, uns Deutschen diesen Wirrwarr aller Vorurtheile, Gesinnungen, Parteiung, Klätscherei, Narrenpossen, oder Henkerspäße mit Empfindsamkeit versetzt, als Theaterstücke vorzusetzen. Denn von jenem fortschreitenden Witz des alten „Théâtre italien" ist in Paris nur wenige Spur noch übrig. Der Theater sind mehr, das Publikum ist frivoler geworden, und um so mehr mit Bewußtsein, um so weniger alle diese flüchtigen Produktionen zur Theaterliteratur gerechnet werden.

In dieser Verworrenheit, Eile und Uebereilung, nehmen diese frivolen Schriftsteller der Franzosen, die sich weder für Dichter noch Autoren halten, täglich aber dem übersatten und stumpfen Gaumen etwas Neues liefern sollen, zu allen Mitteln, die die Imagination nur anbietet, ihre Zuflucht. Bald ist es liberale Opposition, soviel sie die Polizei umgehen können, bald grobe Schmeichelei des Hofes, heut eine Wundergeschichte, morgen eine anstößige Begebenheit, dann ein Geklätsch der Stadt, eine neue Verordnung, eine Anekdote, Hoffnung und Furcht, Krieg und Frieden, was eben nur ein Interesse, sei es auch nur auf achtundvierzig Stunden, sei es selbst bei den oberflächlichsten oder gemeinsten Menschen, erregen kann, wird ergriffen, um daraus ein Theaterstück mit Gesäng oder Tanz, Mord oder Gespenstern, oder sehr eindeutigen Zweideutigkeiten zu arbeiten, um zu

leben, Geld einzunehmen, und es morgen, die leichtsinnig Zuschauer sowol wie der Dichter, zu vergessen.

Ist einmal ein solches Bedürfniß des Zeitvertreibes d so muß es auch befriedigt werden. Aber der Vornehmer oder Gebildetere in Paris, wenn er in der Vorstadt ei Melodram mit Mord und Todtschlag, Bösewichtern und Galeerensklaven ansieht, bildet sich nicht ein, im Theater gewesen zu sein, er zuckt die Schultern und bedauert die Bourgeoisie, für die es geschrieben ist, und die natürlich noch weit hinter den feinen Einwohnern der Provinz in Bildung zurücksteht. Mag Potier die Farce noch so vortrefflich geben und Brunet mit ihm wetteifern, keinem Pariser wird es einfallen, diese witzigen oder groben Späße mit den Stücken auf dem Théâtre français zu vergleichen. Aber wir Deutsche sind gut genug, um uns Alles in schlechten Uebersetzungen vorspielen zu lassen, ohne Potier's und Brunet's zu besitzen, ohne daß uns die Armuth durch Lokalbeziehungen und durch witzige Anspielungen gewürzt würde, und ohne diesen matten Produkten in einem bessern Theater ausweichen zu können. Schlecht nannte ich jene Uebersetzungen: und wie könnte die Eile, mit der jeder der Verdeutscher dem Andern voranlaufen will, sich die Zeit lassen, gut und mit Bedacht zu übertragen, die Stücke selbst zu sonden? In mehr wie einer Stadt erwartet man die Post,

um schnell, schnell die erste Scene zu übersetzen, wenn man vielleicht oft die letzte noch nicht kennt. Ich hörte vor einiger Zeit in einem Possenspiele den schlechten Spaß, daß Jemand eine Dampfmaschine erfunden habe, in welche diesseits die lebenden Kälber hineingetrieben würden, um jenseits sogleich als fabricirtes Leder wieder herauszukommen. Der platte Scherz blieb mir nur im Gedächtniß, weil ich sogleich an diese pariser Dramen und die deutschen Manufakturisten denken mußte.

Seit Kotzebue, angeblich für Familien auf dem Lande, seinen Theateralmanach anfing, wie unzählige Nachahmungen, Erfindungen, Albernheiten, falsch-, epigrammatische Dramchen sind seitdem fabricirt, und wie man sich jetzt ausdrückt, über die Bühne gegangen. Unzählige dieser, nebst den Uebersetzungen, sind hinübergegangen, ohne jemals wieder zurückzukehren. Und die wenigen, die ihr Angesicht noch zuweilen zeigen dürfen, wie „Die Galeerensklaven", oder „Die Waise von Genf", sind gewiß nicht von der Art, daß man dieses längere Scheinleben ihrer gesunden Constitution zuschreiben dürfte.

Am wunderlichsten ist es aber, daß diese französischen Bühnenstückchen sehr oft nicht einmal original sind. Mir sind schon vier oder fünf vorgekommen, die allein von Shakspeare's „Taming the Shaew" (der Keiferin) herrühren, eben so viele von „Den lustigen Weibern", aber frei-

lich in einem, höchstens in zwei Akten, und wahrscheinlich vom zweiten oder dritten Hörensagen. Daß von der Großheit, dem ächten Witz des Originals, und der verständigen Zeichnung nichts übrig geblieben, versteht sich von selbst. Die Engländer scheinen aber jenen Tagesdichtern doch unverständlicher, als die Deutschen, und so finden wir denn nicht selten alte, von uns vergessene, Geschichten und Intriguen, etwas geändert, umgesetzt, oder auch ziemlich wörtlich nachgeahmt, dort wieder, und da die Aufsicht bei der Eile des Schreibens schwer, fast unmöglich ist, so kommen wir in die Gefahr, schlechter gewordene Stücke schlecht übersetzt zu sehen, die wir früher als Originale besessen, und die längst im Druck erschienen, auf kürzerem Wege und wohlfeiler für unsere Theater zu erlangen sind.

Und daß man mich etwa nur nicht der Uebertreibung beschuldige. Jener lächerliche Fall ist schon da gewesen. Die Theaterfreunde (wenn sie nicht zu jung sind) werden wissen, daß schon 1803 ein junges Talent, Stoll, in Weimar, ein niedliches und witziges Nachspiel auf die Bühne brachte, welches mehr verspricht als der Autor nachher geleistet hat. Denn dieses „Scherz und Ernst", 1804 gedruckt, ist wol unter jenen kleinen epigrammatischen Dramchen eins der witzigsten, wo nicht das vorzüglichste, wie es denn auch vielleicht das früheste dieser Abart war. Auf allen Theatern,

großen und kleinen, ist es gegeben worden, und wird nach Gelegenheit noch jetzt gespielt, und Wolf und seine Gattin haben sich als Cephisa und Cleant oftmals meisterhaft gezeigt.

In dem Almanach dramatischer Spiele für 1826 findet sich ein Lustspielchen „Wie du mir, so ich dir", nach dem Französischen frei bearbeitet, welches nichts anders ist, als jenes bis zum Abgeschmackten verhunzte „Scherz und Ernst" von Stoll. Die freie Bearbeitung scheint wol hauptsächlich darin zu bestehen, daß man die Reime in völlig ungereimte, schlecht klingende Verse aufgelöst hat. Wie viel oder wie wenig Stoll selbst schon Original oder nur Copist ist, wage ich nicht zu beurtheilen, da er auf der letzten Seite seines Büchleins sagt, daß er seinen Versuch einem Lustspiel „Défiance et Malice" von einem gewissen Dieulafoy frei nachgebildet habe. Das Nachspiel kam also aus Frankreich zum ersten Mal, ging dahin wieder zurück (denn der neuere französische Autor ist gewiß nicht jener oben genannte, sonst könnte Stoll seine Arbeit keine freie Nachbildung nennen) und ein Stümper nimmt die wahrscheinlich schlechte Nachahmung, um ganz etwas Elendes, als freie Uebersetzung zu liefern. Läßt mich der Zufall so etwas finden, der ich in diesem Zweige der Literatur nur wenig bekannt bin, wie viele komische Entdeckungen muß der wahre Kenner in diesem

Gefilde machen, dem mehr Zeit zu dergleichen Forschungen gegönnt ist.

Oft kreuzen sich die Uebersetzer, oder arbeiten von neuem, indem sie den Vargänger nicht kennen. So steht schon in Castelli's dramatischem Sträußchen für 1825 ein „Großpapa" nach Scribe, den ich kürzlich als neueste Neuigkeit in einem Manuskript von einem andern Uebersetzer gelesen habe. Noch abenteuerlicher erschien es mir, daß ich vor einiger Zeit jenes oben von Gotter gelobte verdeutschte Lustspiel „Die unversehene Wette", ohne angegebene Quelle, als Original, in spanischen Trochäen wiederfand, sowie derselbe Arbeiter es der Mühe werth gefunden hatte, ein Schauspiel, „Ella", von dem bekannten Chatterton, nachzuahmen. Dieser begabte junge Engländer fingirte, wie bekannt, Poesien aus dem 14. Jahrhunderte, die ein Rowley geschrieben haben sollte. In dieser Maske dichtete er vorsätzlich ein kindisches Trauerspiel, mit allen Mängeln des Plans, die man in jenem Jahrhundert, wenn es Schauspiele hätte haben können, voraussetzen muß; und diese absichtlich fehlerhafte Composition ahmte glücklich der Deutsche nach und bot sie dem Theater an. Ein Anderer sendete ein Militairgemälde vergangener Tage. Das Werk war nichts anders als „Die Werbeofficiere" Stephanie des jüngeren, die dieser, frei dem Farquhar nachgeahmt, um 1765 drucken

ließ. Der Titel sollte wol das Plagiat entschuldigen, wenn es entdeckt würde.

Um zu den französischen Nachspielen zurückzukehren, so muß man beklagen, daß Autoren, wie Castelli und Th. Hell, die doch schon Besseres geleistet, mit diesen Uebertragungen ihre Zeit verderben, und die flüchtigen Arbeiten nachher noch mit ihren Namen drucken lassen. Herr v. Kurländer mag vielleicht langsamer arbeiten und scheint feiner auszuwählen. Doch wer kann dergleichen wirklich behaupten, und diese Dinge mustern, die, da sie auf keinen Fall auch nur zum kleinsten Nebenzweige unserer Literatur oder des deutschen Theaters gehören, keine Aufmerksamkeit dessen, der seine Zeit irgend braucht, verdienen?

Die Direktionen haben sich mit dem Gesumme dieser Tagesfliegen sehr geschadet. Man muß nicht glauben, daß das Einstudiren eines Stücks von Einem Akt nur den fünften Theil der Zeit und Mühe eines fünfaktigen koste. Die Hälfte muß man, oft mehr rechnen. Die Schauspieler verlieren durch diese gehaltlosen Späße ihre Sicherheit immer mehr, und das Publikum, wenn es nicht ermüdet, entwöhnt sich völlig, einem größeren kunstreicheren Werke mit der nöthigen Aufmerksamkeit zu folgen.

Klagen unsere Autoren mit Recht, daß ihre Theaterwerke ihnen zu geringe von den Bühnen honorirt werden,

so zeigt sich auch hier ein schadendes Mißverhältniß, das das Bestreben wahrer Talente abschrecken muß. Ist für ein Trauerspiel ein Honorar von 30 Dukaten schon ein sehr ansehnliches, wie selbst die größten Bühnen annehmen, so sind jene Uebertragungen (die doch Jedermann machen kann) der Nachspiele, mit sechs Dukaten bis zehn viel zu ansehnlich honorirt. Das Originalwerk wird auch vielleicht nur auf zwei oder drei Bühnen gegeben, da jene undeutschen Kleinigkeiten wol auf zehn oder zwölf rechnen können, eben weil sie weniger Kräfte erfordern, und manche Bühnen das Kleinere zuweilen aufnehmen müssen, um doch wieder etwas Neues zu liefern. Da nun viele Schauspieler selbst, oder Autoren, die mit Bühnen in weiterer oder enger Verbindung stehen, diese Verdeutscher machen, so könnte es, wenn die Direktionen nicht strenge wären, bald dahin kommen, daß jeder dieser Arbeiter dem Andern hülfe, um wieder von ihm geholfen zu werden, ja sie könnten eine förmliche Assekuranz errichten, und das wenige Gute, was noch auf unseren deutschen Theatern sich findet, müßte völlig zu Grunde gehen.

Gibt Wien jährlich gewiß 350 und Berlin vielleicht 300 deutsche Vorstellungen, Dresden aber höchstens 150 Schauspiele, so muß die letzte Bühne ohne Zweifel, wenn sie das Gute will, in dieser Hinsicht die strengste in Deutschland sein.

Das deutsche Drama.

Fragt man nun aber auf der andern Seite, was soll eigentlich geschehen, wenn diese dürftigen, schlecht geschriebenen Späße völlig verschwinden, so kommt freilich der strenge Richter, der thöricht genug ist, das Bessere zu wollen, wie heut zu Tage immer, in die größte Verlegenheit. Es ist unnatürlich und unmöglich, sich nur mit dem Alten zu begnügen. Nur wenige Kunstwerke stehen so hoch, um nicht von den Zufälligkeiten und von dem vorüberschwebenden Kleingeist ihres Jahrzehends so gefärbt zu sein, daß die Kenntniß oder das Theilnehmen dieser verschwundenen Zeit ihnen nicht die Würze, das Salz, oder gewissermaßen das Verständniß gäbe. Wie schnell die Gewänder, die in manchen Fabriken gefärbt sind, erbleichen, sehen wir an unserm Iffland und Kotzebue, deren zu leichte Waare jetzt so leblos erscheint, daß nur das Wenigste von ihnen einen Reiz ausübt, und die früheren Bewunderer, die das Verhöhnen jener Manufakturen nicht begreifen konnten, selber ihren Augen

mißtrauen und ihre ehemalige Begeisterung für Jugendthorheit erklären.

Wenn nur wenige Stücke von Iffland, die auch eine strengere Kritik in mancher Rücksicht billigen kann, und späterhin von Kotzebue eine noch kleinere Anzahl, die dieses und jenes Verdienst haben, auf dem Theater und für das Publikum stehen bleiben werden, so ist freilich der Einwand nicht ungegründet, daß auch die besten dieser Stücke deswegen nicht mehr so gefallen, wie ehemals, weil die Schauspieler sie nicht mehr spielen können, und daß auch manche der schwächeren noch Beifall haben würden, wenn nicht jene frühere Kunst der Darstellung untergegangen wäre. Wenn man dies schon zugeben muß, wie sieht es aber alsdann mit der Möglichkeit aus, die guten englischen und französischen älteren Lustspiele, sowie frühere Originalwerke zu geben? Denn Viele behaupteten schon vor Jahren, Kotzebue und Iffland zerstörten dadurch alle Bühnenkunst, weil jeder Mensch ohne Studium und Talent ihre Stücke mit Beifall darstellen könne, weil die Weichlichkeit des Tages, die höchste Alltäglichkeit des Lebens, süßliche Empfindung, falsche Moral, Liederlichkeit und gesuchte Situationen die verwöhnten Zuschauer so bestächen, daß sie, zufrieden mit dem Flachen, Charakter, Kunst und ächte Täuschung nicht mehr verlangten. Nach dieser Zunahme an Verschlechterung ist es gewiß

um so löblicher und den Schauspielern um so ehrenvoller, wenn allenthalben in der Armuth des Tages die Direktionen nach veralteten Schauspielen greifen, und diese nur irgend Glück machen: denn es ist der Anfang einer bessern Zeit, wenn unsere Darsteller und Künstler wieder spielen und unsere Zuhörer wieder hören und sehen lernen, und sich des bloßen Schauens nach und nach etwas mehr entwöhnen.

Wie sieht es mit den neueren Originalwerken aus? Es hatte einmal den Anschein, als wenn Clauren sich fürs Erste der Bühne mit seinem Lustspiel bemächtigen würde. Aber obgleich die ausgesprochene Verachtung dieser Gemeinheiten anfangs auffiel, so ist es doch in den wenigen Jahren schon dahin gekommen, daß sich die Bühnen dieser Stücke schämen und der Zuschauer die unzusammenhängende Farce langweilig findet. Es ist der Ton des Tages und der schwächste Kritiker stimmt ihn an, auf jene Ritterstücke, die vor mehr als dreißig Jahren das Publikum entzückten, mit Verachtung hinabzusehen und von der Rohheit, Wildheit und Plattheit dieser Produkte zu sprechen. Aber ist denn die neuere Sekte oder Schule, welche Tragödien liefert, etwa besser? Ich will jene vergessenen oder vernachlässigten Stücke weder loben noch rechtfertigen, aber eine vergleichende, unbefangene Kritik wird ihnen wenigstens den Vorzug vor den neueren Modewaaren geben müssen. Im „Wittelsbach",

„Agnes Bernauer", dem „Thorringer" war ein Streben nach Charakter, dramatischer Kraft und großer Leidenschaft nicht zu verkennen. Konnte man gegen die Gesinnung, den Patriotismus und das Uebertriebene und Unnatürliche mit Recht eifern, war dies Alles schon über das Maß und die Schönheitslinie hinaus, die uns der „Götz" gewiesen hatte, so stehen diese Erzeugungen einer verirrten Kraft doch immer noch als Adel und Natur den ganz verwirrten Gespenstbildungen eines Müllner, Houwald und Raupach gegenüber. Wie hat man nicht auf die „Räuber" gescholten? Sie sind sogar von vielen Theatern verbannt, und selbst die Verehrer des edeln Dichters glauben die Jugend und den Titanenübermuth nur entschuldigen zu können und gestehen die Unmoral, das Unmenschliche und Gräßliche dieses Werkes ein, das mit Recht die Zeitgenossen in ein erschreckendes Erstaunen setzte und vielleicht späterhin vom eigenen Dichter verkannt wurde. Bedarf es aber wirklich einer tief gehenden Kritik, um einzusehen, daß das Grausamste in diesem Gedicht, das Wildeste und völlig Ueberspannte nicht dennoch Milde, Humanität, Wahrheit und Natur sei, gegen eine „Schuld", „Ahnfrau", „Albaneserin", „Isidor und Olga" gehalten und gemessen? Wir stehen in diesen Produktionen, die sich fast eines allgemeinen Beifalls erfreut haben, auf einem so sonderbaren Punkt roher Barbarei, daß sich in früheren Zeiten kaum

etwas Aehnliches, selbst in Paris, während der Revolution, auf dem Theater wenigstens nicht, gemeldet hat. Und um so schlimmer, weil es mit einer falschen Sentimentalität, weichlichen Empfindsamkeit und idealischen Liebe (wie diese Dichter meinen) verbunden ist. Es gemahnt den Unbefangenen, als wollte man, um den Freund oder die Geliebte näher kennen zu lernen, sie anatomiren, oder als gäbe sich das Skalpiren nur für ein etwas gründlicheres Herumtasten nach den Gall'schen Schädelorganen aus. So völlig ist aus jenen bezeichneten Gedichten die unerläßliche poetische Scham und Scheu entwichen, die den Menschen zum Menschen macht und das Gute und Edle in ihm bindet. Wird diese Scheu in uns vernichtet, wird von einem rohen Gelüst, um den Rohen zu erschüttern, jene Grenze überschritten, so wird aus der Poesie, Kunst und Tragödie ihr widerwärtiges Gegentheil, und entweder stellt sich das rein Abgeschmackte dar oder das Abscheuliche selbst tritt uns entgegen. Meist ist beides verbunden und Witz und Lachen können den gesunden Sinnen diese Erscheinungen nur erträglich machen. Möchte man nicht fast glauben, diese Spektakel seien für ein Nationaltheater der Caraiben, oder von Leibeigenen selbst im wildesten Haß gegen ihre Herren gedichtet worden? Das moralische Gefühl so Mancher, die von den scheinbar Begeisterten von oben herab verspottet

Gefilde machen, dem mehr Zeit zu dergleichen Forschungen gegönnt ist.

Oft kreuzen sich die Uebersetzer, oder arbeiten von neuem, indem sie den Vorgänger nicht kennen. So steht schon in Castelli's dramatischem Sträußchen für 1825 ein „Großpapa" nach Scribe, den ich kürzlich als neueste Neuigkeit in einem Manuskript von einem andern Uebersetzer gelesen habe. Noch abenteuerlicher erschien es mir, daß ich vor einiger Zeit jenes oben von Gotter gelobte verdeutschte Lustspiel „Die unversehene Wette", ohne angegebene Quelle, als Original, in spanischen Trochäen wiederfand, sowie derselbe Arbeiter es der Mühe werth gefunden hatte, ein Schauspiel, „Ella", von dem bekannten Chatterton, nachzuahmen. Dieser begabte junge Engländer fingirte, wie bekannt, Poesien aus dem 14. Jahrhunderte, die ein Rowley geschrieben haben sollte. In dieser Maske dichtete er vorsätzlich ein kindisches Trauerspiel, mit allen Mängeln des Plans, die man in jenem Jahrhundert, wenn es Schauspiele hätte haben können, voraussetzen muß; und diese absichtlich fehlerhafte Composition ahmte glücklich der Deutsche nach und bot sie dem Theater an. Ein Anderer sendete ein Militairgemälde vergangener Tage. Das Werk war nichts anders als „Die Werbeofficiere" Stephanie des jüngeren, die dieser, frei dem Farquhar nachgeahmt, um 1765 drucken

ließ. Der Titel sollte wol das Plagiat entschuldigen, wenn es entdeckt würde.

Um zu den französischen Nachspielen zurückzukehren, so muß man beklagen, daß Autoren, wie Castelli und Th. Hell, die doch schon Besseres geleistet, mit diesen Uebertragungen ihre Zeit verderben, und die flüchtigen Arbeiten nachher noch mit ihren Namen drucken lassen. Herr v. Kurländer mag vielleicht langsamer arbeiten und scheint feiner auszuwählen. Doch wer kann dergleichen wirklich behaupten, und diese Dinge mustern, die, da sie auf keinen Fall auch nur zum kleinsten Nebenzweige unserer Literatur oder des deutschen Theaters gehören, keine Aufmerksamkeit dessen, der seine Zeit irgend braucht, verdienen?

Die Direktionen haben sich mit dem Gesumme dieser Tagesfliegen sehr geschadet. Man muß nicht glauben, daß das Einstudiren eines Stücks von Einem Akt nur den fünften Theil der Zeit und Mühe eines fünfaktigen koste. Die Hälfte muß man, oft mehr rechnen. Die Schauspieler verlieren durch diese gehaltlosen Späße ihre Sicherheit immer mehr, und das Publikum, wenn es nicht ermüdet, entwöhnt sich völlig, einem größeren kunstreicheren Werke mit der nöthigen Aufmerksamkeit zu folgen.

Klagen unsere Autoren mit Recht, daß ihre Theaterwerke ihnen zu geringe von den Bühnen honorirt werden,

so zeigt sich auch hier ein schadendes Mißverhältniß, das das Bestreben wahrer Talente abschrecken muß. Ist für ein Trauerspiel ein Honorar von 30 Dukaten schon ein sehr ansehnliches, wie selbst die größten Bühnen annehmen, so sind jene Uebertragungen (die doch Jedermann machen kann) der Nachspiele, mit sechs Dukaten bis zehn viel zu ansehnlich honorirt. Das Originalwerk wird auch vielleicht nur auf zwei oder drei Bühnen gegeben, da jene undeutschen Kleinigkeiten wol auf zehn oder zwölf rechnen können, eben weil sie weniger Kräfte erfordern, und manche Bühnen das Kleinere zuweilen aufnehmen müssen, um doch wieder etwas Neues zu liefern. Da nun viele Schauspieler selbst, oder Autoren, die mit Bühnen in weiterer oder enger Verbindung stehen, diese Verdeutscher machen, so könnte es, wenn die Direktionen nicht strenge wären, bald dahin kommen, daß jeder dieser Arbeiter dem Andern hülfe, um wieder von ihm geholfen zu werden, ja sie könnten eine förmliche Assekuranz errichten, und das wenige Gute, was noch auf unseren deutschen Theatern sich findet, müßte völlig zu Grunde gehen.

Gibt Wien jährlich gewiß 350 und Berlin vielleicht 300 deutsche Vorstellungen, Dresden aber höchstens 150 Schauspiele, so muß die letzte Bühne ohne Zweifel, wenn sie das Gute will, in dieser Hinsicht die strengste in Deutschland sein.

Das deutsche Drama.

Fragt man nun aber auf der andern Seite, was soll eigentlich geschehen, wenn diese dürftigen, schlecht geschriebenen Späße völlig verschwinden, so kommt freilich der strenge Richter, der thöricht genug ist, das Bessere zu wollen, wie heut zu Tage immer, in die größte Verlegenheit. Es ist unnatürlich und unmöglich, sich nur mit dem Alten zu begnügen. Nur wenige Kunstwerke stehen so hoch, um nicht von den Zufälligkeiten und von dem vorüberschwebenden Kleingeist ihres Jahrzehends so gefärbt zu sein, daß die Kenntniß oder das Theilnehmen dieser verschwundenen Zeit ihnen nicht die Würze, das Salz, oder gewissermaßen das Verständniß gäbe. Wie schnell die Gewänder, die in manchen Fabriken gefärbt sind, erbleichen, sehen wir an unserm Iffland und Kotzebue, deren zu leichte Waare jetzt so leblos erscheint, daß nur das Wenigste von ihnen einen Reiz ausübt, und die früheren Bewunderer, die das Verhöhnen jener Manufakturen nicht begreifen konnten, selber ihren Augen

mißtrauen und ihre ehemalige Begeisterung für Jugendthorheit erklären.

Wenn nur wenige Stücke von Iffland, die auch eine strengere Kritik in mancher Rücksicht billigen kann, und späterhin von Kotzebue eine noch kleinere Anzahl, die dieses und jenes Verdienst haben, auf dem Theater und für das Publikum stehen bleiben werden, so ist freilich der Einwand nicht ungegründet, daß auch die besten dieser Stücke deswegen nicht mehr so gefallen, wie ehemals, weil die Schauspieler sie nicht mehr spielen können, und daß auch manche der schwächeren noch Beifall haben würden, wenn nicht jene frühere Kunst der Darstellung untergegangen wäre. Wenn man dies schon zugeben muß, wie sieht es aber alsdann mit der Möglichkeit aus, die guten englischen und französischen älteren Lustspiele, sowie frühere Originalwerke zu geben? Denn Viele behaupteten schon vor Jahren, Kotzebue und Iffland zerstörten dadurch alle Bühnenkunst, weil jeder Mensch ohne Studium und Talent ihre Stücke mit Beifall darstellen könne, weil die Weichlichkeit des Tages, die höchste Alltäglichkeit des Lebens, süßliche Empfindung, falsche Moral, Liederlichkeit und gesuchte Situationen die verwöhnten Zuschauer so bestächen, daß sie, zufrieden mit dem Flachen, Charakter, Kunst und ächte Täuschung nicht mehr verlangten. Nach dieser Zunahme an Verschlechterung ist es gewiß

um so löblicher und den Schauspielern um so ehrenvoller, wenn allenthalben in der Armuth des Tages die Direktionen nach veralteten Schauspielen greifen, und diese nur irgend Glück machen: denn es ist der Anfang einer bessern Zeit, wenn unsere Darsteller und Künstler wieder spielen und unsere Zuhörer wieder hören und sehen lernen, und sich des bloßen Schauens nach und nach etwas mehr entwöhnen.

Wie sieht es mit den neueren Originalwerken aus? Es hatte einmal den Anschein, als wenn Clauren sich fürs Erste der Bühne mit seinem Lustspiel bemächtigen würde. Aber obgleich die ausgesprochene Verachtung dieser Gemeinheiten anfangs auffiel, so ist es doch in den wenigen Jahren schon dahin gekommen, daß sich die Bühnen dieser Stücke schämen und der Zuschauer die unzusammenhängende Farce langweilig findet. Es ist der Ton des Tages und der schwächste Kritiker stimmt ihn an, auf jene Ritterstücke, die vor mehr als dreißig Jahren das Publikum entzückten, mit Verachtung hinabzusehen und von der Rohheit, Wildheit und Plattheit dieser Produkte zu sprechen. Aber ist denn die neuere Sekte oder Schule, welche Tragödien liefert, etwa besser? Ich will jene vergessenen oder vernachlässigten Stücke weder loben noch rechtfertigen, aber eine vergleichende, unbefangene Kritik wird ihnen wenigstens den Vorzug vor den neueren Modewaaren geben müssen. Im „Wittelsbach",

„Agnes-Bernauer", dem „Thorringer" war ein Streben nach Charakter, dramatischer Kraft und großer Leidenschaft nicht zu verkennen. Konnte man gegen die Gesinnung, den Patriotismus und das Uebertriebene und Unnatürliche mit Recht eifern, war dies Alles schon über das Maß und die Schönheitslinie hinaus, die uns der „Götz" gewiesen hatte, so stehen diese Erzeugungen einer verirrten Kraft doch immer noch als Adel und Natur den ganz verwirrten Gespenstbildungen eines Müllner, Houwald und Raupach gegenüber. Wie hat man nicht auf die „Räuber" gescholten? Sie sind sogar von vielen Theatern verbannt, und selbst die Verehrer des edeln Dichters glauben die Jugend und den Titanenübermuth nur entschuldigen zu können und gestehen die Unmoral, das Unmenschliche und Gräßliche dieses Werkes ein, das mit Recht die Zeitgenossen in ein erschreckendes Erstaunen setzte und vielleicht späterhin vom eigenen Dichter verkannt wurde. Bedarf es aber wirklich einer tief gehenden Kritik, um einzusehen, daß das Grausamste in diesem Gedicht, das Wildeste und völlig Ueberspannte nicht dennoch Milde, Humanität, Wahrheit und Natur sei, gegen eine „Schuld", „Ahnfrau", „Albaneserin", „Isidor und Olga" gehalten und gemessen? Wir stehen in diesen Produktionen, die sich fast eines allgemeinen Beifalls erfreut haben, auf einem so sonderbaren Punkt roher Barbarei, daß sich in früheren Zeiten kaum

etwas Aehnliches, selbst in Paris, während der Revolution, auf dem Theater wenigstens nicht, gemeldet hat. Und um so schlimmer, weil es mit einer falschen Sentimentalität, weichlichen Empfindsamkeit und idealischen Liebe (wie diese Dichter meinen) verbunden ist. Es gemahnt den Unbefangenen, als wollte man, um den Freund oder die Geliebte näher kennen zu lernen, sie anatomiren, oder als gäbe sich das Skalpiren nur für ein etwas gründlicheres Herumtasten nach den Gall'schen Schädelorganen aus. So völlig ist aus jenen bezeichneten Gedichten die unerläßliche poetische Scham und Scheu entwichen, die den Menschen zum Menschen macht und das Gute und Edle in ihm bindet. Wird diese Scheu in uns vernichtet, wird von einem rohen Gelüst, um den Rohen zu erschüttern, jene Grenze überschritten, so wird aus der Poesie, Kunst und Tragödie ihr widerwärtiges Gegentheil, und entweder stellt sich das rein Abgeschmackte dar oder das Abscheuliche selbst tritt uns entgegen. Meist ist beides verbunden und Witz und Lachen können den gesunden Sinnen diese Erscheinungen nur erträglich machen. Möchte man nicht fast glauben, diese Spektakel seien für ein Nationaltheater der Caraiben, oder von Leibeigenen selbst im wildesten Haß gegen ihre Herren gedichtet worden? Das moralische Gefühl so Mancher, die von den scheinbar Begeisterten von oben herab verspottet

wurden und werden, hatte denn doch in Hinsicht dieser Gedichte aus bloßem Instinkt das Rechte getroffen, und es wird jene angekündigte Kritik über diese neuere dramatische Schule der Deutschen diese Anklage zu begründen und den Beweis zu führen suchen, daß diese Dramen so wenig an die alte Kunst des Sophokles oder Euripides grenzen, oder nur irgend etwas von dem erfüllen, was Aristoteles fordert, daß sie vielmehr das völlig Entgegengesetzte jener großen Aufgaben darstellen, und freilich in dieser Hinsicht für die Kritik wieder sehr lehrreich sein können.

Haben alle diese neueren Bestrebungen in so hohem Grade die Schönheit verletzt und jene allerletzte Grenze überschritten, die auch dem verwegensten Streben unverletzbar sein muß, so wird jene moralische Aengstlichkeit, die sich schon von den „Räubern" abwendete, hier mit noch größerem Rechte ihre Ansprüche dürfen geltend machen. Das Theater kann wenigstens nicht darauf rechnen, sich auf diesem Wege wieder herzustellen. Und noch viel weniger durch die Unzahl der Tagesblätter, von denen die Mehrzahl verschmachten müßte, wenn sie nicht vom Theater schwatzen, urtheilen und Anekdoten erzählen könnten. Soll hier der Zuschauer, soll der Spieler etwas lernen, oder nur den Versuch machen? Die Menge wenigstens, die Schwätzer an öffentlichen Orten, die Arbeiter an diesen Blättern selbst schöpfen hier freilich ihre Weisheit und Kenntniß. In diesem

Chaos der Unwissenheit ist es dahin gekommen, daß die alltäglichsten und weltbekannten Dinge diesen Kritikern und Lehrern Staunen erregen. Seit Manche, die sich früher von diesen Blättern ganz zurückzogen, hie und da ein verständiges Wort in ihnen haben vernehmen lassen, verwundern sich hundert Correspondenten und Bewunderer, daß Goethe ein größerer Dichter als Schiller sein soll: Viele halten noch immer ganz treuherzig die „Braut von Messina", dieses kalte Prachtstück der Redekunst mit seinen unmöglichen Chören für das Musterbild der Tragödie: ein Anderer setzt in langen Reden die tiefsinnigen Motive eines französischen Vaudeville auseinander. Jener weiß sich nichts Erfreulicheres, als ein armseliges Melodrama: ein Anderer widerlegt und schilt einen ähnlichen Kritiker, und beide wissen nicht, wovon sie sprechen. Man könnte diesen Gelehrten mit Sicherheit die Lessing'sche Dramaturgie abschreiben, und sie würden fast alle über die ungeheueren Paradoxen, über die abenteuerlichen und übertriebenen Behauptungen schelten und satirisiren, und vor Gedanken erschrecken, mit denen sich unsere Großväter schon vertraut gemacht hatten. Dieser Gattung von Lesern und Kritikern würde es aber selbst mit Stellen aus dem „Englischen Zuschauer" oder Steele's „Schwätzer" nicht besser ergehen, denn die meisten haben von diesem Autor oder Addison selbst nicht einmal je reden hören.

Wenn der wahre Schauspieler sich um alle diese Dinge nicht kümmert, so thut er Recht, im Fall er nämlich die wenigen Schriften, aus denen er wirklich lernen kann, liest und studirt. Aber die meisten Spieler tragen redlich dazu bei, die Verwirrung des Haufens zu vermehren. Mit ihren unzulänglichen Einsichten mengen sie sich mehr als je unter das Publikum und lehren und richten, wenn die noch Schlimmeren verhetzen und intriguiren. Die Zurückgezogenheit, die ehemals diesem Stande so nützlich war, ist zu seinem und des Publikums Nachtheil nur zu sehr verschwunden, denn dieses hat dadurch alle Unbefangenheit verloren und ist fast immer Partei.

In wiefern eine Direktion, wie die eines Engel oder Schröder, jetzt das erneuerte Theater wieder bessern, oder im Publikum ein Interesse für Kunst und Poesie von neuem erregen könnte, ist eine Frage, die sich schwer beantworten läßt. Denn wenn eine Anstalt nur verliert oder gesunken ist, noch aber auf ihrer Basis ruht, so ist es der vernünftigen Einsicht möglich, das Gute wieder herzustellen. Ist aber die völlige Zerstörung aller Grundlagen eingetreten, so möchte es kaum anders möglich sein, die Anarchie aufzuheben, als indem man ganz von vorn wieder anfängt. Als sich unser Theater von den Uebersetzungen in schlechten Alexandrinern jener Werke, die uns nicht aneignen, frei machte, ward es, durch

Lessing's Aufmunterung und die Arbeiten mancher guten und trefflichen Schriftsteller, ein deutsches Theater. Entstand auch nicht jenes Nationaltheater, das man allenthalben erwartete, und an manchen Orten mit vielem Prunk verkündete, so sprach sich doch in Lessing, Gotter, Klinger, Goethe, Lenz, Wetzel, Schröder und in so vielen schwächeren ein deutscher Geist und Sinn aus; auch in den Ausartungen, im Abwege, auf welche hie und da ein Talent, seiner Kraft zu viel vertrauend, gerieth. Früh wurde die Lehre von Natur und Natürlichkeit, von jener Wahrheit, die Lessing eingeschärft hatte, mißverstanden, oft, wie in Lenz und den früheren Arbeiten Klinger's, mit bewußtvollem Gegensatz der Künstlichkeit und Unnatur, bis zum Eigensinn durchgearbeitet. Entfernte man sich vorsätzlich von der Kunst, so offenbarte sich doch geistreiche und große Manier, und zwar auf eine Weise, die ächt deutsch und nur in Deutschland möglich war. Selbst Jünger und jene schwächere Schule, die wieder zum französischen Lustspiel ihre Zuflucht nahm, schmiegte sich diesem Streben an und Schiller's gigantischer Auftritt war nur im Sinn seiner Zeitgenossen und ihres Geistes. Das Beste wie das Schlechteste in Iffland ist deutsche Art und Weise, und selbst der vielseitige Kotzebue, so ungereimt er auch so Vieles versuchte und nachahmte, hat doch nicht jenes Gebiet, welches wir, sei

[illegible] als vaterländisch anerkennen müssen, [illegible]. Wie sehr jene jetzt verrufenen Ritterschauspiele einen höheren deutschen Geist abzuspiegeln suchten, ist bekannt, und eben so, wie sehr die Thorheit der Zeit des Mittelalters und sein Mißverständniß der Geschichte und Poesie in [illegible] dieser Produkte übergegangen ist. Aber alle diese [illegible] Bestrebungen hielten, so zu sagen, eine und [illegible] Strömung, und sie gaben den großen Schauspielern [illegible] Veranlassung, ihre Kunst auf ächt deutsche [illegible] im Gegensatz der französischen Manier, auszubilden.

Es ist nicht zu leugnen, daß die übrige Literatur, Roman, Gedicht, Erzählung sich diesem Bestreben anschloß, und daß in allen Produkten, auch den am meisten ausgearteten auch in den schwächsten, das Streben nach Natur und Wahrheit sichtbar war, und sich in jedem Werke [illegible] offenbarte, den wir als deutsch anerkennen müssen. [illegible] verschiedenartig, bunt und ungleich sich die Literatur [illegible] wie sinnreich auch 1800 A. W. Schlegel in [illegible] Triumphpforte des Kotzebue über die Weitschichtigkeit [illegible] deutschen Theaters scherzen konnte, so war dennoch, [illegible] uns auch bald in Sibirien, bald in Afrika, heut [illegible] gepanzerten rebellischen Rittern, morgen in einer [illegible] armen Tagelöhnerfamilie befanden, eine gewisse [illegible] nicht zu verkennen, vorzüglich wenn wir [illegible] a-

ligen beliebten Werke an die Erscheinungen unserer Tage halten.

Um dieselbe Zeit versuchte es Schiller, den erregten Geist jener Tage, der sich in der Poesie verkündigte und recht eigentlich Vorzeit und ihre Gesinnung, befruchtet von einer näheren Kenntniß spanischer und italienischer Dichtung, auf eine neue Weise verherrlichen wollte, zu benutzen, diesen Trieb gleichsam zu erklären und auf dem Theater populair zu machen. Er nannte deshalb auch seine Johanna oder „Jungfrau von Orleans" ein romantisches Trauerspiel, wol um recht bestimmt dem „Wallenstein" und der „Maria Stuart" gegenüber zu stellen. Hatte Schiller im „Carlos" seinem Hange zu Reflexionen und Sentenzen freudig nachgegeben, so hatten sich im „Wallenstein", sowie in „Maria Stuart" bereits lyrische schöne Stellen gemeldet, die sich, strenge genommen, schon völlig vom Drama lossagten, um auf eigene Hand den Beifall zu erstreben, der ihnen auch reichlich ward. Diesem poetischen Gelüst ward noch viel mehr in der „Johanna" gehuldigt, und dieses treffliche Werk war trotz seiner vielen und großen Schönheiten ein Musterbeispiel von mannichfaltigem Mißverständniß und des Zerstörens eines wahren Schauspiels, von vielen Zeitgenossen aber lobpreisend als die höchste Krone aller dramatischen und tragischen Vollkommenheit begrüßt. Was

hier im sogenannten romantischen Sinne geschah, ward nachher in der „Braut von Messina" mit kaltem Prunk, der uns die antike Tragödie geben sollte, noch luxuriöser ausgeführt.

In dem letzten herrlichen Werke dieses edeln Geistes spricht wieder völlig ein ächter deutscher Geist, ein großer und reiner Sinn für Freiheit, Recht und Sitte. Diese Gesinnung hat die Herzen der Deutschen gewonnen und ihren Enthusiasmus für den Dichter aufs neue entzündet. Wenn aber manche, selbst bedeutende Kritiker, dieses Werk für das beste, für die Krone Schiller's haben erklären wollen, so kann ich so wenig mit diesem Urtheil übereinstimmen, daß ich vielmehr das Schauspiel im Schauspiele vermisse, und daß, wie ich glaube, die ganze Virtuosität und Erfahrung eines gereiften Dichters dazu gehörte, um aus diesen einzelnen Scenen und Bildern, aus diesen Reden und Schilderungen, fast unmöglichen Aufgaben und Begebenheiten, die meist undramatisch sind, scheinbar ein Ganzes zu machen. „Wallenstein" und „Maria Stuart" sind Kunstwerke in einem viel höheren Sinn und das Fragmentartige des „Tell" beweist sich schon darin, daß man ohne Nachtheil, vielleicht mit Gewinn den Schluß weglassen, und die Scene der Liebe ausstreichen könnte, die durchaus nicht mit dem Ton des Ganzen zusammenklingen will. Dieses Werk

ist eben ein Beweis, wie leicht wir Deutschen uns, vorzüglich die Deutschen der neueren Zeit, an Gesinnung und Schilderung begnügen. In England und noch weniger in Frankreich könnte der „Tell" selbst mit Veränderungen und Beschränkungen kein Glück machen, außer wenn man ihn (was die Musen verhüten werden) in London zu einem Melodram oder Dekorationsstück umschüfe.

Eine große Autorität hatte nun aber die Bahn gebrochen, alle Formen zu zerstören, alle nothwendigen Gesetze der Bühne aufzuheben, und sie mit den Conventionen, Angewöhnungen und veralteten oder mißverstandenen Regeln in eine Klasse zu werfen. Und viel schlimmer und durchgreifender war es geschehen, als Goethe im Jahre 1773 durch seinen „Berlichingen", und später durch kleinere Versuche gethan hatte. Denn jene Gedichte eigneten entweder dem Theater nicht und ließen es frei, oder störten nur jenen Schlaf saumseliger Verwöhnung und Nachahmungssucht; denn was wir wahren deutschen Geist und vaterländische Gesinnung nennen müssen, zeigt sich zuerst bestimmt in jener merkwürdigen Periode und Revolution unserer Literatur.

Jetzt war für die Nachahmer und kunstlosen kaltherzigen Nachsprecher ein unendliches Feld der Freiheit und der Darstellung geöffnet. Ein ächtes Drama zu dichten, Cha-

raktere zu erfinden und zu malen, das Ganze durch Motive, Kunst und Plan zu runden, so zu spannen, daß mit jeder Wiederholung das Interesse wächst, statt nachzulassen, diese schweren Aufgaben, die vielleicht, wenn sie völlig gelingen sollen, die höchsten Dichteranstrengungen verlangen, und dann auch wol den obersten Gipfel des Musenberges einnehmen, ließ man völlig fahren. Kotzebue, Iffland und früher manche Schwache, hatten schon genug gegen diese Kunst gesündigt, aber doch gleichsam nur mit bangem Gewissen, sie verleugneten doch die höhere Regel nicht. Jetzt aber ward diese entweder durch die That, oder auch als ausgesprochene Kritik, als überflüssig, lästig, als Mißverstand und Hemmung angesehen, und dasjenige, was das Theater aufhob und zerstörte, erschien dem unkundigen Eifer als Fortschritt der Poesie und des Zeitalters.

Kann es ein lyrisches Drama geben? Die verlorenen Schauspiele der Griechen, die recht eigentlich so sein sollten, können uns keinen Begriff von dieser Art geben und die Lyrik der drei großen Meister ist bei diesen eben so national, als nothwendig, aber, wie Jedermann weiß, himmelweit von dem verschieden, was ich hier habe bezeichnen wollen. Unsere Oper sollte wol ein lyrisches Schauspiel sein, wenn Dichter wie Musiker einen deutlichen Begriff von der Aufgabe ihrer Kunst hätten. Calderon und die Spanier sind

auch im Drama lyrisch genug, und sie bilden gewissermaßen den kunstreichen Gegensatz zum griechischen Alterthum, indem sie auch Elemente zu vereinigen suchen, die sich zu widerstreben scheinen. Verwirrt haben uns die Spanier genug gemacht, ohne daß wir von ihnen etwas Tüchtiges und Brauchbares gelernt hätten. Unsere Nachkünstler haben es völlig vergessen, oder verlacht, daß jene in ihren kunstmäßig gezogenen Kreisen national waren, daß wir Deutsche, so vielseitig man uns auch rühmen mag, doch auch wol in Kunst und Sitte, Gesinnung und Charakter, Sprache und Vers eine volksthümliche Grundlage haben dürften, die man nicht erschüttern, oder schon als völlig gestürzt ansehen müsse, um in leeren Formen, ohne alle Kunst, zu schwärmen und zu schwelgen, von denen sich auch der Spanier unwillig abwenden würde, und die Nachahmung schwerlich wiedererkennen.

Als die Bühne noch ganz national, vielleicht sogar kleinstädtisch deutsch war, hatte sich eine merkwürdige, höchst barbarische Verirrung beliebt gemacht, die man damals auch lyrisch finden wollte. Ich spreche von jenen komischen Melo- oder Mono- oder Duodramen, wie man sie nannte, einer „Medea", „Ariadne auf Naxos" und „Pygmalion", in welcher Ab- und Unart auch Goethe seinen trefflichen Monolog der Proserpina schon früh gedichtet hat, ihn aber späterhin,

fast parodirend, einem größeren witzigen Rahmen eingefügt hat. Diese Monologe aber, immerwährend von Instrumenten, malend, ausdrucksvoll, oder wie man will, unterbrochen, sodaß weder Poesie noch Musik zu Wort kommen konnten, waren nur zu entschuldigen, weil sie vielleicht Virtuosen Gelegenheit gaben, an tragischer Haltung und Kraft zu gewinnen. Ich sage vielleicht, denn ich habe wenigstens, obgleich ich alle diese Monodramen zu verschiedener Zeit und von den berühmtesten Künstlern habe deklamiren hören, nur einen barbarischen Mißbrauch des Drama gesehen, und nicht bemerkt, daß die Spieler in dieser seltsamen Uebung etwas für die wahre Kunst gewonnen hätten.

Ob und in welcher Art wir einmal ein wahres lyrisches Drama (wenn es nicht im Gluck und Mozart bestimmt und vorgezeichnet ist) erhalten und finden werden, bleibe dahingestellt. Ich will nur darauf aufmerksam machen, daß wenn auch die Gesinnung, Gemüth und Sprache, dieser edle Kampf gegen Tyrannei (im „Wilhelm Tell"), als deutsch zu rühmen sind: wir doch den Mangel an Form, an ächtem Zusammenhang, an Handlung, kurz den Mangel des wahren Drama unmöglich deutsch nennen können, weil dies eben so wenig englisch, französisch oder spanisch, sondern nur die zu weit getriebene Freiheit eines großen Dichters ist. In der „Johanna" kommt auch noch die Gesinnung und das Ge-

müth des Dichters in Betracht. Daß die Geschichte dieses heldenmüthigen Mädchens großartiger, in der Wahrheit selbst wunderbarer und tragischer, also auch viel poetischer sei, als Schiller uns diesen Charakter und die Begebenheit umgearbeitet hat, ist schon von Vielen behauptet und bewiesen worden. Das Wunder ihrer Erscheinung, dessen, was sie wirklich that, um ihr Volk zu befreien, ist schon groß und unerklärlich genug, sodaß Imagination und Vernunft schon viel zu verarbeiten finden und der Dichter auch ohne weiteres einen schweren Stand hat, uns nur das glaublich zu machen, wovon ein ganzes Zeitalter Augenzeuge war. Ist es ihm aber wol erlaubt, noch eigentliche Mirakel, von denen die Geschichte wie die Legende seiner Heldin nichts erwähnt, zu erdichten? Ihr eine magische Gewalt im Blick, ein Allwissen zuzuschreiben? Darf er, ohne irgend psychologisch, oder poetisch, oder wie es sei, diese Mirakel zu erklären, uns anmuthen, sie zu glauben, oder sie für Gegenstände zu erkennen, die der theatralischen Darstellung fähig sind? — Es soll, wird man mir antworten, eben ein romantisches Trauerspiel sein. — Gut: ich habe bis jetzt alle neueren dafür gehalten, indessen mag der neue Unterschied gelten, wenn er in der That eine Art bezeichnen kann, wenn er uns nicht das Unmögliche, stets Unglaubliche entschuldigen soll.

es noch so thöricht, als vaterländisch anerkennen müssen, verlassen. Wie sehr jene jetzt verrufenen Ritterschauspiele einen früheren deutschen Geist abzuspiegeln suchten, ist bekannt, und eben so, wie sehr die Thorheit der Zeit des Autors und sein Mißverständniß der Geschichte und Poesie in die meisten dieser Produkte übergegangen ist. Aber alle diese mannichfaltigen Bestrebungen hielten, so zu sagen, eine und dieselbe Strömung, und sie gaben den großen Schauspielern jener Periode Veranlassung, ihre Kunst auf ächt deutsche Weise, im Gegensatz der französischen Manier, auszubilden.

Es ist nicht zu leugnen, daß die übrige Literatur, Roman, Gedicht, Erzählung sich diesem Bestreben anschloß, und daß in allen Produkten, auch den am meisten ausgearteten, auch in den schwächsten, das Streben nach Natur und Wahrheit sichtbar war, und sich in jedem Werke der Geist offenbarte, den wir als deutsch anerkennen müssen. Wie verschiedenartig, bunt und ungleich sich die Literatur gestaltete, wie sinnreich auch 1800 A. W. Schlegel in seiner Triumphpforte des Kotzebue über die Weitschichtigkeit des deutschen Theaters scherzen konnte, so war dennoch, wenn wir uns auch bald in Sibirien, bald in Afrika, heut unter geharnischten rebellischen Rittern, morgen in einer winselnden armen Tagelöhnerfamilie befanden, eine gewisse Einheit nicht zu verkennen, vorzüglich wenn wir die dama-

ligen beliebten Werke an die Erscheinungen unserer Tage halten.

Um dieselbe Zeit versuchte es Schiller, den erregten Geist jener Tage, der sich in der Poesie verkündigte und recht eigentlich Vorzeit und ihre Gesinnung, befruchtet von einer näheren Kenntniß spanischer und italienischer Dichtung, auf eine neue Weise verherrlichen wollte, zu benutzen, diesen Trieb gleichsam zu erklären und auf dem Theater populair zu machen. Er nannte deshalb auch seine Johanna oder „Jungfrau von Orleans" ein romantisches Trauerspiel, wol um recht bestimmt dem „Wallenstein" und der „Maria Stuart" gegenüber zu stellen. Hatte Schiller im „Carlos" seinem Hange zu Reflexionen und Sentenzen freudig nachgegeben, so hatten sich im „Wallenstein", sowie in „Maria Stuart" bereits lyrische schöne Stellen gemeldet, die sich, strenge genommen, schon völlig vom Drama lossagten, um auf eigene Hand den Beifall zu erstreben, der ihnen auch reichlich ward. Diesem poetischen Gelüst ward noch viel mehr in der „Johanna" gehuldigt, und dieses treffliche Werk war trotz seiner vielen und großen Schönheiten ein Musterbeispiel von mannichfaltigem Mißverständniß und des Zerstörens eines wahren Schauspiels, von vielen Zeitgenossen aber lobpreisend als die höchste Krone aller dramatischen und tragischen Vollkommenheit begrüßt. Was

hier im sogenannten romantischen Sinne geschah, ward nachher in der „Braut von Messina" mit kaltem Prunk, der uns die antike Tragödie geben sollte, noch luxuriöser ausgeführt.

In dem letzten herrlichen Werke dieses edeln Geistes spricht wieder völlig ein ächter deutscher Geist, ein großer und reiner Sinn für Freiheit, Recht und Sitte. Diese Gesinnung hat die Herzen der Deutschen gewonnen und ihren Enthusiasmus für den Dichter aufs neue entzündet. Wenn aber manche, selbst bedeutende Kritiker, dieses Werk für das beste, für die Krone Schiller's haben erklären wollen, so kann ich so wenig mit diesem Urtheil übereinstimmen, daß ich vielmehr das Schauspiel im Schauspiele vermisse, und daß, wie ich glaube, die ganze Virtuosität und Erfahrung eines gereiften Dichters dazu gehörte, um aus diesen einzelnen Scenen und Bildern, aus diesen Reden und Schilderungen, fast unmöglichen Aufgaben und Begebenheiten, die meist undramatisch sind, scheinbar ein Ganzes zu machen. „Wallenstein" und „Maria Stuart" sind Kunstwerke in einem viel höheren Sinn und das Fragmentartige des „Tell" beweist sich schon darin, daß man ohne Nachtheil, vielleicht mit Gewinn den Schluß weglassen, und die Scene der Liebe ausstreichen könnte, die durchaus nicht mit dem Ton des Ganzen zusammenklingen will. Dieses Werk

ist eben ein Beweis, wie leicht wir Deutschen uns, vorzüglich die Deutschen der neueren Zeit, an Gesinnung und Schilderung begnügen. In England und noch weniger in Frankreich könnte der „Tell" selbst mit Veränderungen und Beschränkungen kein Glück machen, außer wenn man ihn (was die Musen verhüten werden) in London zu einem Melodram oder Dekorationsstück umschüfe.

Eine große Autorität hatte nun aber die Bahn gebrochen, alle Formen zu zerstören, alle nothwendigen Gesetze der Bühne aufzuheben, und sie mit den Conventionen, Angewöhnungen und veralteten oder mißverstandenen Regeln in eine Klasse zu werfen. Und viel schlimmer und durchgreifender war es geschehen, als Goethe im Jahre 1773 durch seinen „Berlichingen", und später dürch kleinere Versuche gethan hatte. Denn jene Gedichte eigneten entweder dem Theater nicht und ließen es frei, oder störten nur jenen Schlaf saumseliger Verwöhnung und Nachahmungssucht; denn was wir wahren deutschen Geist und vaterländische Gesinnung nennen müssen, zeigt sich zuerst bestimmt in jener merkwürdigen Periode und Revolution unserer Literatur.

Jetzt war für die Nachahmer und kunstlosen kaltherzigen Nachsprecher ein unendliches Feld der Freiheit und der Darstellung geöffnet. Ein ächtes Drama zu dichten, Cha-

raktere zu erfinden und zu malen, das Ganze durch Motive, Kunst und Plan zu runden, so zu spannen, daß mit jeder Wiederholung das Interesse wächst, statt nachzulassen, diese schweren Aufgaben, die vielleicht, wenn sie völlig gelingen sollen, die höchsten Dichteranstrengungen verlangen, und dann auch wol den obersten Gipfel des Musenberges einnehmen, ließ man völlig fahren. Kotzebue, Iffland und früher manche Schwache, hatten schon genug gegen diese Kunst gesündigt, aber doch gleichsam nur mit bangem Gewissen, sie verleugneten doch die höhere Regel nicht. Jetzt aber ward diese entweder durch die That, oder auch als ausgesprochene Kritik, als überflüssig, lästig, als Mißverstand und Hemmung angesehen, und dasjenige, was das Theater aufhob und zerstörte, erschien dem unkundigen Eifer als Fortschritt der Poesie und des Zeitalters.

Kann es ein lyrisches Drama geben? Die verlorenen Schauspiele der Griechen, die recht eigentlich so sein sollten, können uns keinen Begriff von dieser Art geben und die Lyrik der drei großen Meister ist bei diesen eben so national, als nothwendig, aber, wie Jedermann weiß, himmelweit von dem verschieden, was ich hier habe bezeichnen wollen. Unsere Oper sollte wol ein lyrisches Schauspiel sein, wenn Dichter wie Musiker einen deutlichen Begriff von der Aufgabe ihrer Kunst hätten. Calderon und die Spanier sind

auch im Drama lyrisch genug, und sie bilden gewissermaßen den kunstreichen Gegensatz zum griechischen Alterthum, indem sie auch Elemente zu vereinigen suchen, die sich zu widerstreben scheinen. Verwirrt haben uns die Spanier genug gemacht, ohne daß wir von ihnen etwas Tüchtiges und Brauchbares gelernt hätten. Unsere Nachkünstler haben es völlig vergessen, oder verlacht, daß jene in ihren kunstmäßig gezogenen Kreisen national waren, daß wir Deutsche, so vielseitig man uns auch rühmen mag, doch auch wol in Kunst und Sitte, Gesinnung und Charakter, Sprache und Vers eine volksthümliche Grundlage haben dürften, die man nicht erschüttern, oder schon als völlig gestürzt ansehen müsse, um in leeren Formen, ohne alle Kunst, zu schwärmen und zu schwelgen, von denen sich auch der Spanier unwillig abwenden würde, und die Nachahmung schwerlich wiedererkennen.

Als die Bühne noch ganz national, vielleicht sogar kleinstädtisch deutsch war, hatte sich eine merkwürdige, höchst barbarische Verirrung beliebt gemacht, die man damals auch lyrisch finden wollte. Ich spreche von jenen komischen Melo- oder Mono- oder Duodramen, wie man sie nannte, einer „Medea", „Ariadne auf Naxos" und „Pygmalion", in welcher Ab- und Unart auch Goethe seinen trefflichen Monolog der Proserpina schon früh gedichtet hat, ihn aber späterhin,

fast parodirend, einem größeren witzigen Rahmen eingefügt hat. Diese Monologe aber, immerwährend von Instrumenten, malend, ausdrucksvoll, oder wie man will, unterbrochen, sodaß weder Poesie noch Musik zu Wort kommen konnten, waren nur zu entschuldigen, weil sie vielleicht Virtuosen Gelegenheit gaben, an tragischer Haltung und Kraft zu gewinnen. Ich sage vielleicht, denn ich habe wenigstens, obgleich ich alle diese Monodramen zu verschiedener Zeit und von den berühmtesten Künstlern habe deklamiren hören, nur einen barbarischen Mißbrauch des Drama gesehen, und nicht bemerkt, daß die Spieler in dieser seltsamen Uebung etwas für die wahre Kunst gewonnen hätten.

Ob und in welcher Art wir einmal ein wahres lyrisches Drama (wenn es nicht im Gluck und Mozart bestimmt und vorgezeichnet ist) erhalten und finden werden, bleibe dahingestellt. Ich will nur darauf aufmerksam machen, daß wenn auch die Gesinnung, Gemüth und Sprache, dieser edle Kampf gegen Tyrannei (im „Wilhelm Tell"), als deutsch zu rühmen sind: wir doch den Mangel an Form, an ächtem Zusammenhang, an Handlung, kurz den Mangel des wahren Drama unmöglich deutsch nennen können, weil dies eben so wenig englisch, französisch oder spanisch, sondern nur die zu weit getriebene Freiheit eines großen Dichters ist. In der „Johanna" kommt auch noch die Gesinnung und das Ge-

müth des Dichters in Betracht. Daß die Geschichte dieses heldenmüthigen Mädchens großartiger, in der Wahrheit selbst wunderbarer und tragischer, also auch viel poetischer sei, als Schiller uns diesen Charakter und die Begebenheit umgearbeitet hat, ist schon von Vielen behauptet und bewiesen worden. Das Wunder ihrer Erscheinung, dessen, was sie wirklich that, um ihr Volk zu befreien, ist schon groß und unerklärlich genug, sodaß Imagination und Vernunft schon viel zu verarbeiten finden und der Dichter auch ohne weiteres einen schweren Stand hat, uns nur das glaublich zu machen, wovon ein ganzes Zeitalter Augenzeuge war. Ist es ihm aber wol erlaubt, noch eigentliche Mirakel, von denen die Geschichte wie die Legende seiner Heldin nichts erwähnt, zu erdichten? Ihr eine magische Gewalt im Blick, ein Allwissen zuzuschreiben? Darf er, ohne irgend psychologisch, oder poetisch, oder wie es sei, diese Mirakel zu erklären, uns anmuthen, sie zu glauben, oder sie für Gegenstände zu erkennen, die der theatralischen Darstellung fähig sind? — Es soll, wird man mir antworten, eben ein romantisches Trauerspiel sein. — Gut: ich habe bis jetzt alle neueren dafür gehalten, indessen mag der neue Unterschied gelten, wenn er in der That eine Art bezeichnen kann, wenn er uns nicht das Unmögliche, stets Unglaubliche entschuldigen soll.

In Spanien, wo das Theater nicht so scharf, wie bei uns, der Kirche und dem religiösen Cultus gegenüber steht, sondern zu Zeiten wol der Volksreligion hat dienen müssen, sieht man auch Mirakel, Erscheinungen, ersonnene, wie solche, die die Legende erzählt. Die theatralische Censur hat in neueren Tagen dergleichen, was sie jetzt Mißbrauch nennt, immer mehr vom Theater entfernt. Ob die Spanier bei dem Austausch gegen französische Armuth viel gewonnen haben, steht auch noch zu bezweifeln. In ihren historischen Schauspielen sind sie, wie sich von selbst begreift, Gegner der Reformation, und allen Ketzereien ist, ohne poetische Proceßführung und Untersuchung, ein für allemal das Urtheil gesprochen. Das protestantische Theater hat es ihnen zu Zeiten heimgegeben und nicht ermangelt, gehässige Pfaffen, jesuitische Intriguen und dergleichen mit oder ohne Witz, zulässig oder ungezogen und roh aufzuführen. Aber beiden Parteien schien es unziemlich, die Sache ihrer Ueberzeugung und Kirche, als Unterhaltung und Polemik den Zuschauern der Bühne vorzuführen, im richtigen Gefühl, daß auf diesem Wege etwas Heiliges und geschichtlich wie politisch zu Großes und Wichtiges entweiht werden möchte. Lessing glaubte nicht, als er seinen „Nathan" vollendet hatte, daß er fürs Erste auf irgend einer deutschen Bühne gegeben werden könne; aber, ruft er, Heil derjenigen, wo es zuerst

geschehen kann und wird. Er konnte nicht voraussehen, daß es nicht gar lange nachher kaum eine kleine Stadt oder Dorfschenke gab, wo man gelegentlich nicht dieses merkwürdige Gedicht zur Ergötzung der Gebildeten vorführte. Warum zweifelte er denn also damals an dieser Möglichkeit, um deren Erfüllung in dieser Weise er gewiß keinen seiner Verse würde geschrieben haben? Wahrscheinlich doch nur, weil er das Gedicht und die große Absicht desselben verstand. Er konnte wol nicht darauf fallen, daß man diese tief gehende Zweifellehre eben auch nur wie einen rührenden Spaß, wie Zeitvertreib aufnehmen werde, und das bestimmteste Verbot, die gehässigste Verfolgung mußten ihm, seiner großen Natur nach, lieber sein, als diese dumpfe Gleichgültigkeit, dieses blöde Nichtverständniß, mit welchem seitdem die Zuschauer vor seinen Figuren gesessen haben. Er legte ja nur den Accent auf das Werk, weil es ihm zu weit aussehend schien, daß die Staaten die offenbarte christliche Religion als das Fundament ihrer Existenz aufgeben würden. Mochten die Weiseren oder Gleichgültigeren in der Einsamkeit das Gedicht verstehen, tadeln, oder ihren Zweifeln aus ihm neue Kräfte geben, der Verfasser fühlte ganz richtig, daß es der Menge durch die Aufführung nicht könne preisgegeben werden, weil sie es gar nicht oder nur in einem falschen Sinne verstehen würde.

Darum sind auch jene Direktionen, die dieses Gedicht wieder von der Bühne entfernt haben, nicht zu tadeln, denn es handelt sich hier noch um ein anderes, als ein poetisches Verständniß.

Kann der Christ, auch der Aufgeklärte, also kaum wünschen, daß der „Nathan" von diesen nur zu sehr entweihten Bretern herab belehre, so dürfte dem protestantischen wie dem katholischen Zuschauer (wenn beide nicht ganz und gar alle Ueberzeugung, sowie alles Gefühl, worauf diese ruht, vor den Lampen vergessen) doch auch wol die Frage und der bescheidene Zweifel erlaubt sein: ob diese Visionen, die Mirakel, von denen keine Legende spricht, sich von der Bühne herab, um zu unterhalten, verkündigen dürften? Die Beichte in der „Maria Stuart" war schon anstößig, und die meisten Theater unterdrücken sie: aber ist es denn Recht, alles Nationale, Angewöhnte und Anerzogene, alle Gesinnung und Ueberzeugung diesem Bühnenschmuck zu Gefallen aufzugeben? — Man wende nicht ein, daß der Gespensterglaube im „Hamlet", die Zauberei in Opern und anderen Schauspielen, die griechischen Götter in Tragödien der alten Zeit nur dieselbe Bedingung fordern. Weder Euripides, noch Shakspeare, Goethe so wenig wie Schröder oder Weiße und alle früheren konnten uns als Poesie vorführen, was den Bedingungen unseres politischen

und religiösen Seins widersprach, und ich glaube nicht, daß der Poesie auf der öffentlichen Bühne diese Emancipation, ohne großen Nachtheil, gestattet werden darf *).

Diesen Nachtheil werden mir viele Leser nicht eingestehen wollen, und den Tadel des gleichgültigen Indifferentismus, den ich auch in der Poesie nicht billigen kann, für einen fast abergläubischen Eifer erklären. Soll denn also die Romantik der Tragödie etwa darin bestehen, daß ich mich passiv den buntwechselnden Eindrücken überlasse, Zusammenhang, Wahrheit, Begründung nicht so genau verlange? Dann ziehe ich mich auf „Macbeth", „Lear", „Egmont", „Götz" zurück, welches ebenfalls romantische Tragödien sind.

Diese Andeutungen, die mehr unser Schwanken bezeichnen sollen, in welchem wir zu leicht gestimmt unser Verhältniß zum Staat, zur Kirche und unserer Ueberzeugung vergessen, soll nicht eine eigentliche Kritik über die „Jungfrau von Orleans" überflüssig machen. Auch verdient der jetzt berührte Gegenstand, das Revolutionaire unserer Poesie

*) Darf ich mein eigenes Gedicht, die „Genoveva" citiren, die früher erschien, so konnte ich nie erwarten, daß sie in dieser Gestalt auf die Bühne kam. Und doch scheint mir hier Alles weit mehr menschlich erklärt und durch die Leidenschaften gerechtfertigt: die Wunder liegen außerhalb, werden erzählt, und sind nicht Mittelpunkt und Bedeutung des Gedichts.

(denn das wird denn doch wol der eigentliche Name dafür sein) noch eine gründlichere Ausführung. Daß es nicht meine Absicht sei, den auch von mir verehrten Dichter zu schmähen, füge ich kaum hinzu, denn wer mich und mein Bestreben so verkennen kann, sollte sich billig um meine Erörterungen nicht kümmern. Daß der Götzendienst mit Schiller's Werken (wie jeder Götzendienst) unserer Literatur großen Schaden gethan hat, ist von Verständigen längst anerkannt und ausgesprochen worden.

Der Nachtheil, von dem ich spreche, den diese Auffassung veranlaßt hat, ist aber nicht blos jener Krönungsaufzug, der bei Schiller freilich der Mittelpunkt des Stückes ist, der aber zuerst alles jene Schaugepränge unserer Bühnen veranlaßte, das durch prächtige Gewänder alles Verständniß und poetische Interesse verschattete; ein böserer Schaden, ein tieferes Mißverständniß, aus der poetischen Verwöhnung erzeugt, meldete sich bald darauf, als die Protestanten sich auf ihren Bühnen den Helden ihrer Verehrung, als Fratze vorführen ließen, und sich erbaut, erhoben und belehrt fühlten. Daß Luther's Größe und Kampf sich schwerlich zu einem Bühnenstücke eignet, ist eine andere Betrachtung: daß man aber erst nach Jahren einsah, wie in der Weihe der Kraft von Werner der große Charakter des Frommen, die weltgeschichtliche Wichtigkeit des Gegenstandes, die Kraft

der deutschen Nation nur entweiht und herabgewürdigt sei, daß man erst nach Jahren den Mißverstand von der Bühne wieder entfernte, war ein schlimmes Zeichen. Werner, mit großem Talent begabt, ist ein belehrendes Beispiel, wohin das größte Talent führt, wenn es sich nicht mit Charakter vereinigt, und von Vernunft beherrscht wird. Sein „Kreuz an der Ostsee", „Attila", sowie seine übrigen Gedichte, setzen nur jenen Irrthum fort, der sich schon in den „Söhnen des Thales" in so kräftigen Zügen meldet. Wie der größere Schiller die Romantik in seiner „Jungfrau" mißversteht, so treibt sein Nachtreter ein noch schlimmeres Spiel mit der Mystik, die er, ohne sie zu kennen, zur willkürlichen Thorheit, zum seltsamen Zierrath und fratzenhaften Spaß erniedrigt.

Soll nun in dieser Haltungslosigkeit, oder in dem Chaos aller möglichen dunkeln und unkünstlichen Bestrebungen etwa die deutsche Freiheit und Universalität bestehen? Oder im Verleugnen alles Ernstes, des Festen und Unwandelbaren? Konnte Aristophanes schon nicht mit Unrecht den Tragödien des Euripides eine demoralisirende Kraft vorwerfen: was sollen wir von unseren neuen und neuesten Schauspielen sagen? Wenn der Schönheitssinn eines Goethe schon in der „Stella", und hie und da in seinen Werken über die Gebühr die menschliche Schwäche vertritt und entschuldigt, so

In Spanien, wo das Theater nicht so scharf, wie bei uns, der Kirche und dem religiösen Cultus gegenüber steht, sondern zu Zeiten wol der Volksreligion hat dienen müssen, sieht man auch Mirakel, Erscheinungen, ersonnene, wie solche, die die Legende erzählt. Die theatralische Censur hat in neueren Tagen dergleichen, was sie jetzt Mißbrauch nennt, immer mehr vom Theater entfernt. Ob die Spanier bei dem Austausch gegen französische Armuth viel gewonnen haben, steht auch noch zu bezweifeln. In ihren historischen Schauspielen sind sie, wie sich von selbst begreift, Gegner der Reformation, und allen Ketzereien ist, ohne poetische Proceßführung und Untersuchung, ein für allemal das Urtheil gesprochen. Das protestantische Theater hat es ihnen zu Zeiten heimgegeben und nicht ermangelt, gehässige Pfaffen, jesuitische Intriguen und dergleichen mit oder ohne Witz, zulässig oder ungezogen und roh aufzuführen. Aber beiden Parteien schien es unziemlich, die Sache ihrer Ueberzeugung und Kirche, als Unterhaltung und Polemik den Zuschauern der Bühne vorzuführen, im richtigen Gefühl, daß auf diesem Wege etwas Heiliges und geschichtlich wie politisch zu Großes und Wichtiges entweiht werden möchte. Lessing glaubte nicht, als er seinen „Nathan" vollendet hatte, daß er fürs Erste auf irgend einer deutschen Bühne gegeben werden könne; aber, ruft er, Heil derjenigen, wo es zuerst

geschehen kann und wird. Er konnte nicht voraussehen, daß es nicht gar lange nachher kaum eine kleine Stadt oder Dorfschenke gab, wo man gelegentlich nicht dieses merkwürdige Gedicht zur Ergötzung der Gebildeten vorführte. Warum zweifelte er denn also damals an dieser Möglichkeit, um deren Erfüllung in dieser Weise er gewiß keinen seiner Verse würde geschrieben haben? Wahrscheinlich doch nur, weil er das Gedicht und die große Absicht desselben verstand. Er konnte wol nicht darauf fallen, daß man diese tief gehende Zweifellehre eben auch nur wie einen rührenden Spaß, wie Zeitvertreib aufnehmen werde, und das bestimmteste Verbot, die gehässigste Verfolgung mußten ihm, seiner großen Natur nach, lieber sein, als diese dumpfe Gleichgültigkeit, dieses blöde Nichtverständniß, mit welchem seitdem die Zuschauer vor seinen Figuren gesessen haben. Er legte ja nur den Accent auf das Werk, weil es ihm zu weit aussehend schien, daß die Staaten die offenbarte christliche Religion als das Fundament ihrer Existenz aufgeben würden. Mochten die Weiseren oder Gleichgültigeren in der Einsamkeit das Gedicht verstehen, tadeln, oder ihren Zweifeln aus ihm neue Kräfte geben, der Verfasser fühlte ganz richtig, daß es der Menge durch die Aufführung nicht könne preisgegeben werden, weil sie es gar nicht oder nur in einem falschen Sinne verstehen würde.

Darum sind auch jene Direktionen, die dieses Gedicht wieder von der Bühne entfernt haben, nicht zu tadeln, denn es handelt sich hier noch um ein anderes, als ein poetisches Verständniß.

Kann der Christ, auch der Aufgeklärte, also kaum wünschen, daß der „Nathan" von diesen nur zu sehr entweihten Bretern herab belehre, so dürfte dem protestantischen wie dem katholischen Zuschauer (wenn beide nicht ganz und gar alle Ueberzeugung, sowie alles Gefühl, worauf diese ruht, vor den Lampen vergessen) doch auch wol die Frage und der bescheidene Zweifel erlaubt sein: ob diese Visionen, die Mirakel, von denen keine Legende spricht, sich von der Bühne herab, um zu unterhalten, verkündigen dürften? Die Beichte in der „Maria Stuart" war schon anstößig, und die meisten Theater unterdrücken sie: aber ist es denn Recht, alles Nationale, Angewöhnte und Anerzogene, alle Gesinnung und Ueberzeugung diesem Bühnenschmuck zu Gefallen aufzugeben? — Man wende nicht ein, daß der Gespensterglaube im „Hamlet", die Zauberei in Opern und anderen Schauspielen, die griechischen Götter in Tragödien der alten Zeit nur dieselbe Bedingung fordern. Weder Euripides, noch Shakspeare, Goethe so wenig wie Schröder oder Weiße und alle früheren konnten uns als Poesie vorführen, was den Bedingungen unseres politischen

und religiösen Seins widersprach, und ich glaube nicht, daß der Poesie auf der öffentlichen Bühne diese Emancipation, ohne großen Nachtheil, gestattet werden darf *).

Diesen Nachtheil werden mir viele Leser nicht eingestehen wollen, und den Tadel des gleichgültigen Indifferentismus, den ich auch in der Poesie nicht billigen kann, für einen fast abergläubischen Eifer erklären. Soll denn also die Romantik der Tragödie etwa darin bestehen, daß ich mich passiv den buntwechselnden Eindrücken überlasse, Zusammenhang, Wahrheit, Begründung nicht so genau verlange? Dann ziehe ich mich auf „Macbeth", „Lear", „Egmont", „Götz" zurück, welches ebenfalls romantische Tragödien sind.

Diese Andeutungen, die mehr unser Schwanken bezeichnen sollen, in welchem wir zu leicht gestimmt unser Verhältniß zum Staat, zur Kirche und unserer Ueberzeugung vergessen, soll nicht eine eigentliche Kritik über die „Jungfrau von Orleans" überflüssig machen. Auch verdient der jetzt berührte Gegenstand, das Revolutionaire unserer Poesie

*) Darf ich mein eigenes Gedicht, die „Genoveva" citiren, die früher erschien, so konnte ich nie erwarten, daß sie in dieser Gestalt auf die Bühne kam. Und doch scheint mir hier Alles weit mehr menschlich erklärt und durch die Leidenschaften gerechtfertigt: die Wunder liegen außerhalb, werden erzählt, und sind nicht Mittelpunkt und Bedeutung des Gedichts.

(denn das wird denn doch wol der eigentliche Name dafür sein) noch eine gründlichere Ausführung. Daß es nicht meine Absicht sei, den auch von mir verehrten Dichter zu schmähen, füge ich kaum hinzu, denn wer mich und mein Bestreben so verkennen kann, sollte sich billig um meine Erörterungen nicht kümmern. Daß der Götzendienst mit Schiller's Werken (wie jeder Götzendienst) unserer Literatur großen Schaden gethan hat, ist von Verständigen längst anerkannt und ausgesprochen worden.

Der Nachtheil, von dem ich spreche, den diese Auffassung veranlaßt hat, ist aber nicht blos jener Krönungsaufzug, der bei Schiller freilich der Mittelpunkt des Stückes ist, der aber zuerst alles jene Schaugepränge unserer Bühnen veranlaßte, das durch prächtige Gewänder alles Verständniß und poetische Interesse verschattete; ein böserer Schaden, ein tieferes Mißverständniß, aus der poetischen Verwöhnung erzeugt, meldete sich bald darauf, als die Protestanten sich auf ihren Bühnen den Helden ihrer Verehrung, als Fratze vorführen ließen, und sich erbaut, erhoben und belehrt fühlten. Daß Luther's Größe und Kampf sich schwerlich zu einem Bühnenstücke eignet, ist eine andere Betrachtung: daß man aber erst nach Jahren einsah, wie in der Weihe der Kraft von Werner der große Charakter des Frommen, die weltgeschichtliche Wichtigkeit des Gegenstandes, die Kraft

der deutschen Nation nur entweiht und herabgewürdigt sei, daß man erst nach Jahren den Mißverstand von der Bühne wieder entfernte, war ein schlimmes Zeichen. Werner, mit großem Talent begabt, ist ein belehrendes Beispiel, wohin das größte Talent führt, wenn es sich nicht mit Charakter vereinigt, und von Vernunft beherrscht wird. Sein „Kreuz an der Ostsee", „Attila", sowie seine übrigen Gedichte, setzen nur jenen Irrthum fort, der sich schon in den „Söhnen des Thales" in so kräftigen Zügen meldet. Wie der größere Schiller die Romantik in seiner „Jungfrau" mißversteht, so treibt sein Nachtreter ein noch schlimmeres Spiel mit der Mystik, die er, ohne sie zu kennen, zur willkürlichen Thorheit, zum seltsamen Zierrath und fratzenhaften Spaß erniedrigt.

Soll nun in dieser Haltungslosigkeit, oder in dem Chaos aller möglichen dunkeln und unkünstlichen Bestrebungen etwa die deutsche Freiheit und Universalität bestehen? Oder im Verleugnen alles Ernstes, des Festen und Unwandelbaren? Konnte Aristophanes schon nicht mit Unrecht den Tragödien des Euripides eine demoralisirende Kraft vorwerfen: was sollen wir von unseren neuen und neuesten Schauspielen sagen? Wenn der Schönheitssinn eines Goethe schon in der „Stella", und hie und da in seinen Werken über die Gebühr die menschliche Schwäche vertritt und entschuldigt, so

haben nachher Kotzebue und Iffland der Armseligkeit im Menschen und dem Schnödesten nur zu sehr zu Maule geredet. Aber späterhin, wie in so vielen Schicksalstragödien, Schauergemälden u. s. w. hat man geradezu das Verworfene, Schändliche und Brutale, das sich in verwahrloster Menschennatur auch wol zeigt, gerechtfertigt und zur Poesie und zum Erhabenen gesteigert, welches denn auch von nicht Wenigen ist bewundert und gepriesen worden. Auf unserer tragischen Bühne würde es jetzt eine sehr passende Inschrift sein: „Es geht ein finsterer Geist durch unser Haus.“ — Schon vor vielen Jahren ließ sich der talentvolle Wächter in Stuttgart verleiten, in einem Almanach zu diesem Verse der Thekla im „Wallenstein“ eine Zeichnung zu machen. Die Musen sind nicht in allen Stunden günstig. Lächerlich genug geht wirklich ein riesenhafter, schwarzer und nackter Unhold hinter der Prinzessin mit einer komischen Geberde, die fürchterlich sein soll, durch das Zimmer. Soll dieser wilde Rüpel nun wirklich und im Ernst der Musaget und Apollo unserer deutschen Tragödie sein? Ist dieses nun endlich der deutsche Ernst, die germanische Tiefe? oder wie jene Namen alle lauten mögen, mit denen man uns so oft hat schmeicheln wollen? Mir scheint jener Recke im Gegentheil die Vorahndung und das wahre Bild unserer gegenwärtigen Barbarei.

Unsere Bühne ist also undeutsch, chaotisch, völlig anar-

chisch geworden. Vielleicht kann man dasselbe von unserer ganzen Literatur sagen. Wie ein Schauspieler, selbst ein begabter, sein Talent bilden soll und Sicherheit gewinnen, der heute den „Galeerensklaven", morgen den „Burleigh"; an diesem Abend im „Bräutigam von Mexico", am folgenden im „Tasso" figuriren muß, bald als Mörder oder Gespenst im Melodram, oder Gaukler in einer salzlosen undeutschen Posse erscheinen und unmittelbar darauf dem „Wallenstein" oder „Hamlet" soll sein Recht widerfahren lassen, ist schwer einzusehen.

Mit dem Genuß des Zuschauers und dessen Bildung oder Kritik sieht es nicht besser aus. Er kann vor Vielseitigkeit, dem Mannichfaltigsten und Widersprechendsten, das ihm geboten wird, unmöglich zur Besinnung kommen. Auf der einen Seite eine Rohheit des Schauspiels, wie jene Melodramen und Criminalstücke alle sind (wie neulichst der „Erbvertrag", ein Originalschauspiel), oder eine gemeine, Plattheit des Lustspiels und der Farce, wie die allermeisten aus dem Französischen übersetzten, (welche Produkte man unseren Vorfahren schwerlich hätte bieten dürfen) und zugleich die Werke Schiller's, von denen die meisten jetzt offenbar mehr gefallen, als in jener besseren Zeit, als sie geschrieben wurden, die Anmuthung, neben jenen ganz barbarischen Stücken die „Iphigenia", oder gar den „Tasso" zu verstehen, die Werke Shakspeare's, dem Original näher ge-

bracht, als man es früher für möglich hielt, oder den „Standhaften Prinzen", oder „Das Leben ein Traum" von Calderon, mit allen künstlichen Versen und ausgemalten Schilderungen. Fügt man nun noch den Familiengemälden zuweilen eine „Phädra", „Merope" und „Tancred" mit abwechselnden Balletten hinzu, so fehlt fast nur noch ein „Oedipus" des Sophokles oder des Aeschylus „Prometheus", um die allerbunteste Musterkarte, mit den Blutflecken unserer neuen Tragödie vergräßlicht, aufzuweisen.

Dann noch die Opern, Tänze, Dekorationen, Prachtaufzüge, kostbare Kleidungen aus allen Zeitaltern, Feuerwerke, Verwandlungen, Brillant-, rothes, grünes, bengalisches Feuer. Alles findet seine Stelle, wird erwartet und nach Gelegenheit gefordert, manches Publikum zieht diese wilden Thorheiten unbedingt vor und mancher Direktor prüft seine ihm eingesendeten Manuskripte daran, ob das Trauerspiel in allen Versarten ihm auch zugleich zu allfarbigen Feuerwerken, oft wechselnden Dekorationen oder dem Prunk vielmals geänderter theueren Kleidungen Gelegenheit gebe. Bei den Bühnen, die nicht mehr auf Kosten des Unternehmers verwaltet werden, schwelgen manche Intendanten in diesem schädlichen Luxus, und haben anderen Städten ein böses Beispiel gegeben. Denn der frühere Wunsch, daß die Theater Hofbühnen werden möchten, hat, wie man ehe-

mals erwartete, nicht die glücklichen Folgen für die Kunst herbeigeführt, sondern im Gegentheil die Ausartung derselben fast allenthalben beschleunigt. Da die Theater gewissermaßen Staatsanstalten geworden sind, so vertritt eine gesicherte Kasse alle Ausfälle. Es ist gar kein Verhältniß, was die Theater ehemals, mit den jetzigen verglichen, wohlfeiler waren. Nicht blos die gesteigerten Gehalte, sondern die Verwöhnung, eine unnütze, oft geschmacklose, nicht selten widersinnige Pracht zu zeigen, veranlaßt die meisten Ausgaben. Die schlechten Stücke verlangen diese meist ausdrücklich und der Regent muß zu Hülfe kommen, um den verwöhnten Liebhabern, schwachen Schauspielern und talentlosen Dichtern ihre Freude nicht zu verderben. Indem Kenner und wahre Liebhaber sich vom Theater zurückziehen, stumpfen sich jene Müßigen immer mehr ab, verlangen immer grellere Effekte, immer größere Pracht und bunteres Feuer, und die Direktion, die schon zu viel ausgegeben hat, muß wieder eine noch kostbarere Thorheit zubereiten, um das leere Haus zu füllen, weil jene verwöhnten sinnlichen Theaterfreunde ebenfalls ausbleiben, wenn der grobe Gaumen nicht durch noch stärkere Gewürze neue Begier erhält. Neue Auslagen werden gefordert, um die alten zu decken, es wird, nachdem die Direktion erst das Publikum verwöhnt hat, scheinbare Pflicht, der Kasse durch das Abgeschmackte

aufzuhelfen, und es dreht sich thörichtes Erwarten und Erfüllen im Kreise um, bis doch endlich, früher oder später, jede deutsche Bühne an dieser Verirrung verschmachten und sich als bankerott erklären muß. Alsdann wird man doch, was man jetzt nicht will, von vorn anfangen, sich mäßigen, gute Schauspiele gut spielen, und das jetzige Streben als ein durchaus verkehrtes und unnützes anerkennen müssen.

Oder sollte diese Verirrung vielleicht alsdann schon so eingewohnt sein, daß man sie vom Staat aus für eine nothwendige und unwandelbare erklären würde, und die Gesetze und Regierung alsdann in das Mittel träten, um die Kunst aufrecht zu erhalten? Ich zweifle und kann es nicht wünschen, obgleich Perikles auf diese Art verfuhr. Der Unterschied ist freilich der, daß er sein Athen durch Gebäude und Kunstwerke verherrlichte, sowie das Volk durch Bühnenspiele erhob, die für alle Zeiten Muster und Bewunderung bleiben werden. Bei uns würde das Umgekehrte geschehen, und das Volk selbst nicht einmal ergötzt sein, da es von der Theilnahme am Schauspiel fast ganz ausgeschlossen ist.

Alles, was ich gesagt habe oder künftig noch sagen kann, ist freilich mehr als überflüssig, wenn man sich zu jenem Standpunkt erhebt, zu welchem Viele schon gelangt sind: daß man alle Unterhaltung nicht so genau nehmen müsse, daß man durch Kritik und Einwenden eben doch nur diesen passiven Genuß störe, und daß, wenn man sich irgend besinne, die ganze Sache nicht der Rede werth sei. — So vieles Kritisiren, Loben, Preisen und Reden unserer Tage läuft freilich auf dieses nahe Verständniß hinaus: dann ist aber unser Theater von einem Cirkus des Astley in London, oder Sadlers-Wells in nichts verschieden, und es ist eben meine Furcht, die ich mir und anderen Schwächen durch mein wiederholtes Einsprechen in der Finsterniß versingen möchte, daß wir allerdings schon dahin gelangt sind.

Als Gottsched um das J. 1740 sein deutsches Theater herausgab, that er gewiß in vieler Rücksicht etwas Gutes. Er half unsere Bühne von dem eigentlichen Pöbelhaften, Unsaubern reinigen, da man sie bis zu seiner Zeit ebenfalls allzusehr als eine Anstalt des Spaßmachens, womit man es nicht genau nehmen müsse, angesehen hatte. Er wirkte mit dahin, den Stand des Schauspielers zu veredeln, und suchte

den Zuschauer zu verleiten, beim Genuß des Theaters zugleich Verstand und Scharfsinn zu bilden, um sich von seiner Lust oder Unlust Rechenschaft geben zu können, denn „etwas Denken ist dem Menschen immer nütze."

Aus der Sprache verbannte er den Canzleistyl und seine Bemühungen wären ganz lobenswerth gewesen, wenn er sich nicht aus Eitelkeit übernommen und seine Schwäche ganz verkannt hätte. Lese ich seine Vorreden, Erläuterungen, Kritiken, so finde ich keinen wesentlichen Unterschied in Ton und Absicht mit dem, was jetzt unsere Tagesblätter hier und auswärts wollen und verbreiten. Es ist, als wenn dieser Zeitraum von fast neunzig Jahren gar nicht da gewesen wäre: als führen wir im Schlaf da fort zu lehren, wo er aufgehört hat.

Einen Unterschied sieht man denn wieder auch, und einen wesentlichen. Denn Gottsched war es Ernst, vorzüglich im Anfang, er ging redlich zu Werk, und war von seiner Ueberzeugung, über welche er nachgedacht hatte, innig durchdrungen. Die neueren Gottschedianer kämpfen freilich auch, aber zürnen über das, was ihnen im Wege steht, ohne einen eigenen Besitzstand zu verfechten: in ihrer trivialen Kritik handelt es sich nur um „leben und leben lassen." Ueber Shakspeare habe ich hie und da Aeußerungen und Meinungen gesehen, die Gottsched wahrscheinlich auch hatte, sie aber in einem besseren Deutsch würde ausgedrückt haben.

Denn auch jener, von Gottsched vertriebene Canzleistyl, mit allen barbarischen Unbehülflichkeiten, meldet sich dreist wieder, und zwar am meisten in jenen Uebersetzungen der kleinen französischen Thorheiten. Um so leichter und unbedeutender diese sind, um so schwerfälliger und undeutscher, oft kaum über die Lippen zu bringen ist das vorgebliche Deutsch, in welchem sie sich vernehmen lassen. Vielleicht um dem zu leichten Schaum etwas deutsche Schwere beizumischen. Und auch darin unterscheidet sich der alte Gottsched, daß er und seine Frau viel besser und viel bessere Sachen übersetzten. Man könnte aus den neueren Uebertragungen der Tagesstücke eine ergötzliche Blumenlese veranstalten.

Als Klopstock mit seiner großen Kraft jener Wasserflut entgegenbaute, die von Leipzig und Sachsen aus Deutschland zu überschwemmen drohte, verlor Gottsched bald nicht nur alle Schüler und Bewunderer, sondern in der Freude über den neu entdeckten Weinbau, auch die billigen Beurtheiler. Er hatte als Reformator das Mittelmäßige zu sehr beschützt, und selbst die besten Muster in dieser Gattung des Langweiligen vorgearbeitet. Sein mächtiger Antagonist führte neben vielem Trefflichen einen fernliegenden Orientalismus, eine fremdartige Sprech- und Denkweise ein, die von seinen Nachahmern bis zur Verzerrung überboten wurde. Auch eine undeutsche Deutschheit wurde schon damals erson-

nen, und wäre wol mehr durchgedrungen, wenn Ruhige und Wissende nicht dem zu schnell lodernden Feuereifer verständig entgegen gewirkt hätten.

Ein anderer Sachse, und einer der größten Deutschen und Männer aller Zeitalter, Lessing, erhob sich bald, um der deutschen Literatur zu einer festen Grundlage und einer großen Wirkung auf das ganze Leben zu verhelfen. Sein Scharfsinn, Muth und seine Redlichkeit hob völlig den Kleinhandel und stürzte die Wechseltische nicht nur der Gottschedianer, sondern anderer Kleinmeister im Tempel des Geschmacks und der Kritik um. Mit Vorliebe nahm er sich der Bühne an, und sein Bestreben hätte wol mit einem besseren Erfolge gekrönt werden sollen, da wir nach so langer Zeit statt vorzudringen, wieder so bedeutend hinter seine Zeit, zurückgeschritten sind. Wenn er mit vollem Recht den „Geschäftigen Müßiggänger" von El. Schlegel zu unbedeutend und nüchtern findet, die Deutschen bedauert, daß sie sich begnügen, das, was sie natürlich nennen, ohne Witz und Humor abzuschreiben und es dann als geistige Unterhaltung vorzusetzen — was müßte er zu unseren neuesten Studentenlustspielen, mit ihren Studentenspäßen, mit jener breiten Trivialität und dem armen Scherz sagen? Oder von anderen Komödien, die den berliner Dialekt, und nichts als diesen, und wiederum diesen geben sollen, ohne daß die Auto-

ren ihn kennen und verstehen? In den Gesinnungen der geringeren Klasse von Berlin, nicht im verwechselten Mir und Mich, in den Redewendungen, Bildern und Armüthseligkeiten, die die Gemeinheit hervorbringt, liegt das Charakteristische, das eben nicht erfreulich oder komisch ist, und dieses haben die Liebhaber solcher seichten Lustigkeit und Empfindung als vollkommen ausgesprochenen Berolinismus in allen Werken des H. Clauren, sowie die Griechen, aber nicht so weitläufig, den lieblichsten attischen Dialekt in den Schriften des Xenophon besaßen.

Lessing's tiefer Geist, indem er uns vom Alexandriner, Gottsched und der französischen Tragödie, auf immer, wie es schien, befreite, veranlaßte, zugleich von Diderot begeistert, den Irrthum, die Natur als solche darzustellen. Er selbst wußte recht gut, was er wollte und suchte, aber die Menge, die ihm nachsprach und nachahmte, verfiel dennoch in das Triviale, um nur dem Gekünstelten und Schwülstigen aus dem Wege zu gehen. Eine wunderliche Verknüpfung von Mißverständnissen veranlaßte es sogar, daß der Name Lessing auf lange das Feldgeschrei anderer Gottschedianer war, wenn sie gegen das Mächtige und Ueberirdische in Poesie, Wissenschaft und Philosophie zu Felde zogen.

Die größte und erfreulichste Revolution in deutscher Poesie ging von Goethe aus. Nicht eben, daß unser dar-

stellendes Theater so unmittelbar durch ihn gewonnen hätte. Der Sinn der Menschen aber ward aufgeschlossen, das ächte Deutsche, wonach sie lange gesucht hatten, ward ihnen gegeben, das Große, Dauernde ihnen auf die mildeste Weise mitgetheilt. Das Schöne vermählte sich mit dem Bekannten und Alltäglichen, und Natur und Gemüth, Scherz und Ernst, Ironie und Verständniß des Höchsten schienen einheimisch zu werden.

Hatte Lessing seine Nachfolger gegen seinen Willen wieder zum Trivialen geführt, indem sie die Natur erhaschen wollten, so nahmen die Schüler Goethe's, geistreicher und talentvoller, bald das Seltsame, Wunderliche, Bizarre, insofern es nur dem Hergebrachten, sei es Poesie oder Denkweise, widersprach, als Natur und das Natürliche auf. Eine der seltsamsten und lehrreichsten Erscheinungen zeigte sich dem Beobachter, wie die großen Kräfte gegen das Unmögliche kämpften, dem Wallfisch gleich, den ein Sturm auf das Land wirft, der seine Riesenkräfte nur gebrauchen kann, um außer seinem Elemente, sich bis zur Ohnmacht hinzuringen. Aber wie viel Geist ward durch Lenz, Klinger, Müller, Wagner und viele Andere gewonnen, und ihr Irren war ohne Zweifel großartiger, als der geistlose Spaß vieler Nüchternen jener Tage, die nichts als verletzte Grammatik und Convenienz wahrnehmen konnten.

Das Beste der Engländer, zu denen uns schon Lessing hingewiesen hatte, trat uns näher, und im Aufregen aller Geisteskräfte ging die todte Autorität völlig unter.

Schiller erschreckte anfangs zu sehr, wie er nachher vielleicht zu sehr belehrte. Mit ihm und Goethe, später durch die edeln Bemühungen der Schlegel, schien Poesie, ächte Kritik, Würdigung alles Schönen in Deutschland feste Wurzel zu fassen. Nur führte Schiller zu viel Bewußtsein, Absicht und Philosophie in die Poesie ein, und Goethe veranlaßte, daß man einem leeren, nichtigen Ideal huldigte; mit der kritischen Einsicht, die die Schlegel verbreiteten, erzeugte sich zugleich eine Ueberschätzung und falsche Nachahmung der südlichen Poesie, und so ward nach jedem Aufklimmen aus Irrthum und Nüchternheit immer wieder von der Menge etwas ergriffen, was sich bald als Uebertreibung oder neuer Irrthum zeigte.

Stets aber waren in allen diesen geistigen Reformen und Revolutionen Wissende, die, wenn sie auch lernten, nicht verblendet hingerissen wurden, sondern gesammelt und fest über den dahin rauschenden Wogen standen. Und so sollten auch jetzt die Klügeren und Besonneren zusammen stehen, und sich sagen, daß wir in unserer Bühne jeden festen und vaterländischen Standpunkt verloren haben, sonderbar genug, in und nach einem großen politischen

Kampfe, wo sich eine Deutschheit kund gab, die kaum noch die alltäglichsten Worte brauchen wollte, wenn sie streng genommen, keine deutschen waren. Das Ueberdeutsche im Undeutschen, ein Poesie-Fanatismus ohne Poesie, eine Allseitigkeit ohne Grund und Boden, und ein erhitztes Bewundern ohne Liebe: dies sind die Kennzeichen unserer Literatur, und, wie immer geschieht, hat die wirkliche Geschichte auch redlich hiermit Schritt gehalten.

Nicht auf einem kostbaren, glänzenden Wege, so wenig durch Hofanstalten als Kritik und Gelehrsamkeit, nicht durch einzelne Virtuosen oder Dichter, welche die Menge mit sich fortreißen, gewiß nicht durch gelehrte Schneiderkunst oder Balletkünste kann unser Theater wieder zum Theater werden, sondern, wenn ihm dies bessere Schicksal noch irgend vorbehalten ist, wol nur auf unscheinbare, geringe Weise, sowie es vor nun fast hundert Jahren anhob. In Buden, bei wenigen Dekorationen, mit einfachen Kleidern, bilden sich vielleicht ächte Schauspieler wieder, denen sich nach und nach Komödienschreiber, dann Dichter anschließen, der Bürgerstand, die ächte Volksklasse, will sich nach seiner Arbeit verständig ergötzen, der Gebildete, sei es Gelehrter oder Geschäftsmann, vereinigt sich mit diesen, aus der Liebhaberei wird Bedürfniß, und das Talent erhebt sich wieder zur Kunst.

Träume über Träume! die mir aber mit neuer lebendiger Kraft aufgingen, als vor einigen Jahren in Berlin ein zweites Theater, dem königlichen gegenüber, gegründet wurde. Hier schien die Erfüllung ganz nahe zu liegen, daß wieder einmal etwas für die Nation geschehen könne, indem man von neuem eine ächte Bühne und ein wirkliches Publikum bildete. In einer großen, bevölkerten Vorstadt, wo viele Einwohner noch niemals ein Theater gesehen hatten, fand der Direktor einen frischen unbefangenen Sinn, der ohne verzärtelte Langeweile und halbe Gelehrsamkeit nur die Ergötzung wünschte und suchte. Der mehr kritische Theil der Stadt brachte gar keine Erwartungen und Forderungen in dieses Haus und wollte sich nur unterhalten. Gelang es also den Einrichtern nur, wahre Schauspielertalente (die jetzt freilich selten sind) nur irgend zu finden, so war gewiß mit mäßigen Auslagen ein erfreuliches Theater gegründet, das eben deshalb, weil ihm der Wetteifer mit dem königlichen in denselben großen Schauspielen und Tragödien untersagt war, auch auf dieses die beste Rückwirkung ausüben mußte. Bei der falschen Richtung, die unsere Bühnen genommen haben, sind alle älteren Stücke entweder von der Menge vergessen worden, da die Direktionen sie selbst nicht mehr kennen, oder die eingerissene falsche Manier der Darsteller hindert, daß sie nicht mehr annehmlich und

verständlich gemacht werden können. Fanden sich nur irgend unterrichtete junge Schriftsteller, die gut schrieben, so konnten sehr viele unserer älteren Theaterstücke von Brandes, Stephanie und anderen gleichzeitigen, abgekürzt und hie und da geändert von neuem ins Leben treten, die vernachlässigten Stücke von Lessing, sowie Schröder's treffliche Arbeiten nicht zu erwähnen. Alsdann die Nachbildungen Gotter's und der guten Uebersetzer aus dem Französischen nach Moliere, Destouches, Mariveaux, selbst bis zu Dancourt hinab. Goldoni, etwas verkürzt und gut gespielt, würde für Deutschland von neuem, sowie er es noch immer für Italien ist, ein Schatz von Charakteren sein und mannichfaltige Unterhaltung anbieten. Was hinderte, selbst die Märchen und Masken des Gozzi zu versuchen?

Unser neues Theater ist nicht so witzig und lustig als Holberg, dessen Meisterstücke, charakteristisch dargestellt, ihre Wirkung nicht verfehlen könnten. Die guten englischen Lustspiele von Congreve und Farquhar bis auf Colman hinab gaben eine reiche Ausbeute. Die wundersamen Gedichte Shakspeare's, die noch kein deutsches Theater versucht hat, sowie seine Charakter-Komödien konnten einstudirt werden und machten wahrscheinlich Glück, weil sie mit keiner anderen Darstellung gemessen wurden. Fletcher, Benj. Jonson, Massinger sind zugänglicher als ehemals, und Schrö-

der hat selbst in späteren Jahren mit großem, nur zu eiligem Fleiß bewiesen, wie viel hier zu schöpfen ist. Das spanische Lustspiel ist schon früh von den Franzosen und später von den Deutschen gekannt und benutzt, der Scharfsinn und Witz dieser Dichtungen boten ein interessantes Studium dem Zuschauer sowol wie dem Darsteller an. Kurz, ein Direktor konnte auf diesem frischen Boden um sein Repertoire gewiß nicht in Verlegenheit sein, immer vorausgesetzt, daß seine Truppe gut war oder wurde, daß nicht Kleidungen, Dekorationen und aller jener Tand sein Augenmerk waren, der unsere Bühnen erniedrigt hat und sie gänzlich zu Grunde richtet. Fanden sich nun noch Talente, die je zuweilen eine Posse, einen Schwank dichteten, irgend eine Anekdote, nach Art der früheren Italiener in Paris zum Besten gaben, so war Alles geschehen und vielleicht mehr als nöthig war, vorzüglich im Anfang, wenn man zuweilen ein französisches Operettchen mit seiner faßlichen, anmuthigen Musik zur Abwechslung leicht hin spielen und singen ließ.

Das sogenannte große Theater mußte, falls diese vorausgesetzten Forderungen nur irgend erfüllt wurden, den unmittelbarsten Gewinn von dieser Neuerung ziehen, die das Alte, Vergessene wieder in das Gedächtniß zurückrief. Die wahre Theaterliebhaberei ist nur diejenige, welche ein Bedürfniß wird. Täglich müssen die Theater gefüllt sein; das

Aechte und Große muß mit Liebe und Begeisterung, das Witzige und Edle mit Freude, und das Mittelmäßige, dem, wenn es nur nicht herrscht, niemals ganz ausgewichen werden kann, mit billiger Nachsicht aufgenommen werden. Es ist nicht zu leugnen, daß so bei den Zuschauern Gewöhnung und Verwöhnung entsteht, ein Ueberschätzen dieses oder jenes Talents, aber die Kennerschaft kann auch nur auf diesem Wege ausgebildet werden. War der Sinn für die Bühne in jenen unbefangenen Berlinern erwacht, so besuchten diese gewiß auch, sei es anfangs auch nur aus Neugier, oder um zu vergleichen, ihr größeres Theater. Dieses ältere sah, daß man auch mit wenigem Aufwand unterhalten könne, die Künstler beeiferten sich wieder Schauspieler zu werden und erneuten auch wol und belebten durch gutes Spiel Komödien, die man schon für gestorben geachtet hatte. Ein Wetteifer, nicht dieselben Sachen, aber Alles gut zu spielen, entstand, und ein Publikum, das vergleichen konnte, bildete sich unter den Liebhabern Kenner, die durch unbefangene Sicherheit Allen helfen konnten.

Trafen diese Voraussetzungen ein, so konnte es nicht fehlen, daß die übrigen deutschen Theater auf diese Erscheinung aufmerksam wurden, das Deutsche, Vaterländische, Aeltere und Bessere gewann wol allgemach und unbemerkt das Uebergewicht über alle die neueren Verkehrtheiten, und

Berlin, dem wir so manches Gute zu danken haben, sowie manches Unweise auch von hier ausgegangen ist, hatte auf eine Reformation des Theaters einen bestimmten Einfluß ausgeübt.

So weit der Traum. In der Wirklichkeit ist freilich Alles ganz anders, fast auf die entgegengesetzte Art geschehen. Alles hat neu, originell sein sollen, die Farce, das Grelle und Gemeine hat den Sieg davon getragen, vor allen aber die unglückselige Oper, die unser deutsches Schauspiel überall in den Grund gesegelt hat, und doch von diesem erhalten und ernährt werden muß. So erzeugte sich ein Wettstreit, mehr der Eitelkeit, als der Kunst, zwischen beiden Bühnen, der beiden schaden mußte. Parteien, leerer, unfruchtbarer Streit hat sich gebildet, statt Freude an der Bühne, Lust am Dargestellten zu erzeugen, und so hat die neue Anstalt mehr dazu gedient, die Verwirrung zu vermehren, als irgend etwas Löbliches hervorzubringen. Das, woran das Theater an der Wien untergegangen ist, kunstreiche Bestien, oder bestialische Künstler haben zuletzt noch in empfindsamen oder gräßlichen Verhältnissen etwas zur Veredlung der Menschheit und Vermehrung der Kasse thun sollen, und das königliche Theater wird früher oder später diesen animalischen Magnetismus ebenfalls nicht verschmähen, die übersatten, ermüdeten Zuschauer mit neu-

belebter Empfindung vor seine Kunstausstellungen zurück zu rufen.

Wenn diese Andeutungen, wie wir unser Theater wieder retten und erheben könnten, zu fern liegend, zu weit aussehend scheinen sollten, so gibt es auch ein näheres Mittel, das, wie man glauben möchte, mehr in unserer Gewalt steht: daß nämlich das, was dort gleichsam unvermerkt, aus Instinkt, Neugier und Lust am Scherz hergerichtet werden sollte, sogleich, von heut zu morgen mit Bewußtsein geschehe: ja sogar, wenn wir es recht scharf ins Auge fassen, ist es das einzige Mittel, und eine Hülfe, die, wenn sie einmal in Thätigkeit und Wirksamkeit gesetzt ist, uns niemals wieder verlassen kann — nämlich das Publikum selbst.

Es ist gewiß, die Künstler liefern in allen Zeiten, was das Bedürfniß fordert. Fürsten und Päpste konnten die Architektur erwecken und den Sinn für das Große befördern, aber früher oder später gedieh die Baukunst nur, wenn Städte, Communen, Vornehme und Reiche bis zum Bürger hinab diese Liebe und Leidenschaft für die Baukunst theilten. Als jeder Privatmann das Bedürfniß fühlte, seinen Wohnsitz durch Gemälde verschönern zu lassen und sich und seinen Freund in Bildnissen vor sich zu sehen, war die edelste Erfindung nicht blos für Paläste und Kirchen geschäftig. Zwei Jahrhunderte nach der größten Kunstepoche,

als es Bedürfniß geworden war, im Kleinen und Niedlichen das Poetische der Welt zusammengezogen in seiner Nähe zu haben, entsprachen große Meister auch dieser Forderung, und so war in Musik, Baukunst, Skulptur und Poesie immer das gefördert und im Ueberfluß da, was die Welt, das Publikum verlangte, und nach diesen Bedürfnissen und der Art, wie sie erfüllt wurden, läßt sich eben so gut eine Kunsthistorie, sowie eine Geschichte der menschlichen Cultur schreiben, wie von einem idealen, oder kritischen Standpunkte aus. Die Verwilderung oder der Leichtsinn, der Frevel oder die Gemeinheit, die edle Humanität und Kunstsinn, oder rohe Unvernunft und Widersinnigkeit lassen sich hier am sichersten erkennen.

Wir drehen uns freilich scheinbar hier im Zirkel. Denn wäre ein solches Publikum da, wie hier gefordert wird, so könnte das Schlechte und Abgeschmackte an sich selbst nicht existiren. Es kann aber hier auch nur von einer Annäherung zum Besten die Rede sein, — und da fragt sich's zunächst: was sollen wir ein Publikum für die Ausstellungen der Bühne nennen? Konnte Apelles von einem Schuster lernen, so dürfte der dramatische Dichter und der Schauspieler noch viel weniger die Einreden, auch des Unbeholfensten, wol nicht ganz aus der Acht lassen, im Fall nur nicht vom Schuh zur Physiognomie oder Composition selbst

gesprungen wird, vorausgesetzt, daß Apelles, und nicht etwa einer seiner Farbenreiber, getadelt wird.

Ein Publikum nun, was man wirklich so nennen muß, ist ehrwürdig und verdient ganz die Huldigung und zarte Scheu der Dichter wie Schauspieler, die diese ihm in allen Zeitaltern bewiesen haben. Es bezahlt seine Unterhaltung nicht nur, sondern veredelt durch Lob und Tadel, durch Aufmunterung und Verachtung den Stand des Schauspielers und die Anstalt der Bühne. Nicht die blinde Menge ist es, die kein Urtheil erschwingen kann, aber eben so wenig der eigensinnige Kritiker, der entweder aus einseitigen Systemen, oder aus Parteigeist lobt und schilt; am wenigsten aber können jene Müßigen es vorstellen sollen, die das Theater nur, um die Zeit zu tödten, besuchen, schwatzen, gähnen, stören, das Abgeschmackte dem Guten vorziehen, und zu jeder Intrigue und Verhetzung, theils aus Nüchternheit, theils weil sie mit den Schlechteren verbunden sind, Hände und Füße bieten. Die Anzahl dieser hat sich in neueren Zeiten allenthalben gar sehr vermehrt, und das bessere, das wahre Publikum von den Sitzen verdrängt. Hielten aber die Besonnenen, Unterrichteten, Wohlmeinenden mehr zusammen, sprächen sie sich mehr aus, schwiegen sie nicht, wenn die Unwissenden schreien und urtheilen, ließen sie, wo es recht ist, Beifall und Tadel verneh-

men, so wäre das ächte Publikum, ein wahrer Senat des Theaters, in Wirksamkeit, und vieles Schlechte würde unmöglich.

Wenn diese Ernsteren und ihr edler Wille sich vernehmen ließe, so könnte nie die gemeine Intrigue, das Hetzen jener kleinen Geister und Friedenstörer, deren es allenthalben gibt, und die immer das Bessere hindern, weil sie darin eine Beeinträchtigung ihrer selbst sehen, irgend das Gute hemmen, oder unmöglich machen. Dieser stille Bund der Verständigen würde dann eben so wol das Theater bewachen, daß nicht das Unziemliche geschehe, nicht das Abgeschmackte geboten würde, der Schauspieler sich nicht vernachlässigte, oder durch Kabale den Beifall zu erschleichen suchte, den seine Partei zu erstürmen strebt: als er auch die Direktion in guten Absichten unterstützte, die Kritik, wenn sie sich auf eine würdige Art hören läßt, prüfte, und sich mit dieser und der waltenden Ordnung, wenn sie eine gerechte ist, einigte, um so Stärke zu gewinnen und zu geben. Der ächte Kritiker kann von einem gebildeten Publikum lernen, das Publikum lernt von ihm, das spielende Theater erhebt und unterrichtet beide, wenn es irgend seinen Zweck erfüllt, muß aber gegenseitig die verständigen oder scharfen Einreden anhören und sich nach ihnen reguliren.

Kann man einer Direktion nicht nachweisen, daß sie

eigensinnig, oder nach einseitigen Grundsätzen handelt, daß sie nur für den äußern Sinnenreiz wirkt, oder gar nichts für ihn thut, daß sie nur gewisse Stücke aufführt, und andere ausschließt, daß sie nicht jedem Schauspieler Gelegenheit gibt, sein Talent zu üben: so wird es fast eine Pflicht gebildeter Geselligkeit, daß Direktion und Publikum sich verstehen und unterstützen. Es kann gut oder nothwendig sein, daß auch das von allen Theilen als abgeschmackt Anerkannte sich von Zeit zu Zeit darstellt, wenn es einmal der Modegeschmack oder die falsche Richtung verlangt, und es auf anderen Theatern schon einheimisch geworden ist, sei es auch nur, um die Neugier zu befriedigen, oder durch Zaudern und Zurückschieben den Gegenstand nicht bis zu einer Wichtigkeit zu steigern, die ihm nur selten zukommt. Wenn die Direktion auch den Geschmack zu befördern wünscht, wenn sie auch das Bessere einsieht, muß sie doch durchaus nicht einseitig erscheinen, denn auch das Kleine und Unbedeutende verlangt zuweilen neben dem Thörichten sein Recht. Was half es dem trefflichen Engel, daß er auf Jahre lang die „Zauberflöte" hinausgeschoben hatte? Gewisse Dinge lassen sich einmal nicht aufhalten, so wenig wie Schröder, der im Alter etwas zu strenge wurde, weder durch eigene Arbeiten, noch sein treffliches Spiel der Verwirrung des Modegeschmacks einen

Damm entgegensetzen konnte. Das Verkehrte heilt sich oft selbst durch Uebersättigung und Ekelkrankheit. Als Goethe in seinem Theater dem Hunde Platz machte, that er freilich nur das Rechte, und hier tritt der Fall ein, wo die Direktion gegenkämpfen muß oder weichen, besonders wenn sie und das Publikum, wie in Weimar, so löblich eins gewesen waren. Wir können auch weder in Erleuchtung, noch Dekoration oder Kleidung, durch bloßen steifen Vorsatz wieder in jene Art und Weise zurück, die zu Eckhof's Zeiten unanstößig und beliebt war, ein Anderes jedoch ist es, dem Unvermeidlichen nachgeben, es aber mit Geschmack und den Forderungen der Kunst verbinden und nach Gelegenheit mäßigen, oder es muthwillig befördern, und das Ueberflüssige und Lästige bis zum höchsten Uebermaß steigern, und dann doch wieder diese Ausgaben beklagen, die das Bessere unmöglich machen, wie so manche Direktionen in Deutschland gethan haben, die ihrem und anderen Theatern ihre Bestimmung verwirren.

Ein solches Publikum, wie ich es eben geschildert habe, und wie es sich von Zeit zu Zeit zusammenfindet, wie es Jahre lang Schröder, unsern größten Künstler unterstützte, wie Engel es vorfand, wie es in Weimar bestand, und in Wien fast immer die Stimme führt, wird sich selten oder nie von den Schauspielern für oder gegen ein Stück, feind-

lich oder freundlich gegen andere Mitspieler stimmen lassen. Schröder hatte es schwer verpönt, daß seine Schauspieler von neuen Stücken an öffentlichen Orten gut oder böse sprachen: und mit Recht; denn wie selten, daß auch der Talentvolle Einsicht in die Poesie hat? — Und wenn er sie hat, warum soll er durch sein Urtheil falsche Erwartung oder Verstimmung erregen? Auch der Beste beurtheilt die Stücke nur nach der Wirkung, die er sich von seiner Rolle verspricht, wenn er sie selbst wichtig findet, aber jede undankbar nennt, der er keine Einsicht abgewinnen kann. Dabei haben fast Alle (oft auch die Verständigen), die Gemüthskrankheit des bekannten Zettel, der Pyramus, Thisbe und den Löwen zugleich spielen will, der brüllen und fistuliren kann, und dabei ein so schöner Mann ist, wie man nur an Festtagen sehen kann, und gleich forscht, fragt, denkt, in welchem Bart, in welchem Rock, mit welcher Mütze er seinen Liebhaber oder Tyrannen ausstaffiren soll, selbst bevor er noch die Rolle oder das Stück kennt. Diese Gattung wird niemals ausgehen, und diejenigen sind natürlich am begehrlichsten, bei denen sich das Ohr wie bei Zettel, schon poetisch meldet.

Vertrauen des Publikums zur Direktion, Entgegenkommen dieser den billigen Wünschen und Forderungen, gegenseitige Mittheilungen, sei es durch Freunde oder in

öffentlichen Schriften, Alles dies, wenn es wieder hergestellt wird, kann das Theater vielleicht von neuem erheben, und ist erst hier oder anderswo das Bedürfniß allgemein, vernimmt man von Kennern und Liebhabern die Forderung wieder, daß man gute Stücke gut will spielen sehen, so werden sich auch Talente von neuem melden und bilden, wir werden Komödianten (wie ehemals die Besseren ausschließlich hießen, denn spielen, darstellen kann am Ende Jeder, aber Komödiant sein, ist nur Wenigen verliehen; das Wort ist ohne Noth in Verruf gekommen) wieder entstehen sehen, Dichter werden dafür sorgen, das Theater mit besseren Produkten zu versorgen und man kann dann wieder, wie vormals, den Gang der Bildung auch am Theater abmessen, statt daß jetzt in einer Reihe von Jahren die Bühne im schreiendsten Widerspruch mit den Forderungen auch der billigsten Kritik sich befindet.

Nur können wenige Schreier, einige Hetzende, denen es allenthalben daran liegt, das Publikum in ein Mißverhältniß zur Direktion zu setzen, wenn es ihnen einmal mit einer kleinen Faktion gelingt, ein Stück oder einen Schauspieler durch ihr Getümmel scheinbar fallen zu machen, unmöglich für den Ausdruck und die Stimme des ächten und ehrwürdigen Publikums gelten. Wir haben hier (und wo geschieht nicht Aehnliches?) das Beispiel gehabt, daß einige Stücke, die

Lieblingsschauspiele geworden sind, im voraus verdammt waren, und daß man es allgemein wußte, sie sollten gestürzt werden. Viermal oder fünfmal mißräth ein solcher Versuch, irgend einmal ändert sich die Conjunktur, und Schauspieler etwa, die früher beschützten, stimmen ein, ein Werk fallen zu lassen, und wenige Friedenstörer können den Sturz, wenn die besseren ruhig sind, scheinbar herbeiführen, und auf das Publikum alsdann den Schein der eigenen Geschmacklosigkeit werfen. Wenn alle Gebildeten und Ungebildeten über ein Werk entscheiden, so wäre es anmaßend, wenn irgend eine Direktion es mit Gewalt erhalten wollte. Aber diejenigen, die die Geschichte des Theaters kennen, werden auch wissen, daß in Wien, Paris und London unzählige Stücke bei der ersten Aufführung durchgefallen sind, die nachher so die Lieblinge wurden, daß das Publikum wie Theater stolz auf sie waren; denn auch die Unterrichteten können wol beim ersten Anblick irren, wenn ein Werk durch Feinheit und Scharfsinn große Aufmerksamkeit der Zuschauer fordert, oder vielleicht durch einen seltsamen Humor, oder gewaltige Begebenheiten erst mehr erschreckt als befriedigt. Allenthalben ist der Versuch gemacht worden, anerkannte Meisterwerke, wenn sie zuerst keinen Eingang fanden, einer zweiten genaueren Prüfung zu unterwerfen. Um so natürlicher, wenn wol von demselben Autor schon andere Stücke dem Publikum

bekannt sind, und zu den Lieblingen gehören. Verbreiten dann die Intriguenführer allenthalben, die Direktion wolle das Publikum tyranniſiren, achte die Aussprüche desſelben so wenig, daß es die Zuhörer im Gegentheil roh und ungebildet nenne: finden alsdann dieſe und ähnliche Lügen Eingang, so läßt ſich auch wol der Ruhigere und Einſichtige im Unmuth verleiten, mit dem Kabalenmacher gemeine Sache, die er alsdann für die gute hält, zu verfechten, um mit bezahlten Lärmenden und Ruheſtörern die unveräußerlichen Rechte des Publikums wieder zu erobern, ohne daran zu denken, daß ſich die Verſtändigen nur hergeben, um ſchlechte Abſichten, Gemeinheiten, die mit dem Publikum so wenig wie mit dem Theater etwas zu thun haben, durchzuſetzen.

Wenn dergleichen vorfällt, so thut dasſelbe Publikum, wenn es ſich so hat hintergehen und übereilen laſſen, nur das, was ihm geziemt, wenn es bei einer andern Veranlaſſung gegen die ſcheinbaren Freiheitsverfechter mißtrauiſcher wird, und näher und kälter prüft, um ſeine Würde zu behaupten. Sollte es nöthig ſein, so würde ſich auch ein andermal die Gelegenheit finden, dieſe Andeutungen näher und beſtimmter auszuführen. Ein dramaturgiſches Blatt muß zu Zeiten auch auf die allernächſten Bedürfniſſe Rückſicht nehmen, und auch wol (wenn es nur nicht ſelbſt ge-

mein wird) gegen die gemeinsten Erscheinungen kämpfen, oder sie erklären und enthüllen.

Nach allem Vorausgeschickten entsteht nun freilich noch eine Frage und ein Zweifel, die eigentlich in den Vorgrund können gestellt werden, — nämlich: ob wir Deutschen denn auch wol überall eine dramatische Nation sind: d. h. eine solche, deren Charakter, Sinn, Neigung sich wirklich zum wahren, ächten Theater richtet, die desselben bedarf, und in ihm seine besten Kräfte der Poesie, des Witzes und Scharfsinnes entwickelt. Nachdem wir ungefähr seit einem Jahrhundert eine Bühne besitzen, so darf dieser Zweifel, der vor funfzig Jahren sich unbillig zu früh gemeldet hätte, jetzt wol aufgeworfen werden. Und wenn er Grund haben sollte, so wäre hieraus genügender, wie aus allen Forschungen, die Erscheinung erklärt, warum unser Theater, indem es mit dem besten Willen des Publikums zugleich, bald diesen bald jenen enthusiastischen Anlauf nimmt, doch immer noch nichts Festes und Würdiges geworden ist, und der Verfall sich immer, in unseren Tagen am schlimmsten, nach kurzer Blüte wieder meldet.

Ein Volk kann darum sehr begabt sein, so gut, wie ein einzelner Mensch, und dennoch dieses Sinnes für Theater und Drama entbehren. Jahrhunderte, die darum nicht schlechter waren, haben sich ohne Bühne beholfen und den

Mangel nicht empfunden. Wenn wir irgend genau sein wollen, so können wir nur von drei Nationen behaupten, daß sie in neuerer Zeit ein wahres Theater gehabt haben, das den Sinn und die Neigung, den Geist und Charakter des Volkes wahrhaft darstellt, mit einem Wort, eine nationelle Bühne besaß, das heißt überhaupt Bühne; denn ein Theater, das nur das Fremde zahm oder ungeschickt nachahmt, ist nicht in Rechnung zu stellen. So verhielten sich schon die Römer gegen die große Erscheinung der athenischen Bühne.

Die Engländer haben die älteste Bühne in Europa, die schon durch Shakspeare, seine Zeitgenossen und einige Vorgänger so begründet wurde (um 1580), wie sie noch gegenwärtig ist. Nicht nur, daß die meisten Werke des größten Dichters fast ganz unverstümmelt gespielt werden, und daß Schauspieler und Publikum auf diese stolz sind, und sie für das Größte halten, was die Bühne erschwingen kann: auch der Geist des Lustspiels sowol, wie der Tragödie, ist, wie schwach auch Manches erscheint, doch einem und demselben Streben treu geblieben. Jeder fuhr da fort, wo sein Vorgänger aufhörte, und ein großartiger Verstand, ein scharfer Witz, mannichfaltiger Humor, eine erhabene Ansicht der Welt, der Geschichte und des Lebens, in der Begeisterung der Poesie eine Scheu vor Schwärmerei und Unvernunft,

ein Widerwille gegen das Kleinliche, Vorliebe für Tiefsinn und große mannichfaltige Begebenheiten, dies charakterisirt die englische Bühne, dies ist der Stempel, den alle Verirrungen niemals haben verwischen oder gar umprägen können. Das Schwächste und Aermste schließt sich als letztes Glied der Kette an das Größte von Shakspeare und Benj. Jonson, und nicht allein aus diesem kann der Geschichtforscher, Staatsmann, Denker und Philosoph lernen, oder der Witzige und Scharfsinnige über den Geist erstaunen, sondern auch kleineren und späteren Autoren ist die richtige Lebensansicht, das Große, das Oeffentliche, das tiefsinnige Geheimniß des Staates nie ganz abhanden gekommen, und weder die Revolution noch Rebellion, weder Karl II. und sein Hof, weder der französische Einfluß noch die Bekanntschaft mit Spaniern und Deutschen hat dieses Fundament nationeller Poesie erschüttern können.

Die spanische Bühne ward durch Lope de Vega fast so früh, als die englische gegründet. Von diesem großen Dichter finden sich Arbeiten fast in allen möglichen Formen. Das bürgerliche Leben, das in der Auffassung sich selbst der Art des Goldoni nähert, die wundersamsten Märchen, Heldengeschichten, Staatsbegebenheiten, religiöse Legenden, Mord- und Gespensterhistorien, Lustspiele, in denen bald Charakter bald Intrigue, hier Leidenschaften dort seltsame

Zufälle vorherrschen, eine so überraschende Mannichfaltigkeit zeigt sich, daß nicht leicht ein Schauspiel dem andern ganz ähnlich sieht. Man hat oft genug Lope den spanischen Shakspeare genannt. Wol nur, weil die meisten das Individuelle des britischen Dichters nicht kennen, und das dafür halten, was allen seinen Zeitgenossen gemein war, was überhaupt die Eigenthümlichkeit der englischen Bühne, besonders der älteren, ausmacht. Alle solche sprichwörtliche Benennungen sind immer ungeziemend, denn jeder große Meister ist eben darum groß, weil er der einzige ist. Als die Deutschen unmittelbar von der Bekanntschaft mit den Franzosen zuerst zum Shakspeare kamen, verwunderten sie sich unbillig über die Art, mit Zeit und Raum umzugehen; dies, und einige Seltsamkeiten, wie die Leidenschaft mancher Scenen, sowie die scheinbare Vermischung des Tragischen und Komischen, waren und sind Vielen noch die Kennzeichen, woran sie den großen Genius unterscheiden. Haben Manche doch, aus derselben Ursache, sogar den Gozzi den italienischen Shakspeare genannt. Dergleichen Seltsamkeiten, Vermischung des Ernsten und Lächerlichen, findet man denn bei Lope auch, aber im Wesentlichen ist Lope und Shakspeare, ja die englische und spanische Bühne völlig einander entgegengesetzt. Durch die Autos Sacramentales, diese öffentlichen geistlichen Bühnen, durch die Sitte, daß die Prie-

ster und Mönche, ohne Anstoß zu erregen, das Theater besuchen dürfen, ist die Bühne mit dem Tempel, die dramatische Dichtkunst mit dem Cultus der Religion nicht in den scharfen Gegensatz getreten, wie in den übrigen europäischen Ländern, wo die Kirche zuweilen feindlich gegen das Drama einschritt. Wunder, Legenden, Messe, Kirchendienst, Erscheinungen Christi oder seiner Mutter, sind daher in den Schauspielen der Spanier nichts Seltenes, und eben so häufig treten böse Geister oder Lucifer auf, und der Dualismus des Guten und Bösen kämpft gegen einander in Thaten und Worten, dialektisch und rhetorisch, fromm und gottlos. Von jener individuellen Zeichnung der Charaktere, die die englische große Zeit charakterisirt, kann hier gar nicht die Rede sein, eben so wenig von den richtigen Motiven, der nothwendigen Fortschreitung der Handlung, von dem großartigen Verstande, oder der Weisheit des Plans: wol aber von dialektischem Scharfsinn, der oft bis auf die feinste Spitze getrieben wird, künstlichen und ergreifenden Gegensätzen, großer Erschütterung, Anregung der geheimsten Kräfte der Phantasie, und einem poetischen Allegorismus, der alles Leben, statt ihm eine klare, richtige Bedeutung zu geben, in Vision auflöst und Traum, die eben so geistig als gespenstisch, eben so wahr als unwahr, unsere Phantasie an einen Abgrund führt, aus welchem

Ewigkeit und Vernichtung zugleich räthselhaft heraufspiegeln. Diese Aufgabe, welche sich diese religiös mystische, oder allegorische Poesie gesetzt hat, löst sie oft durch phantastische Erhabenheit, erzeugt aber eben so oft das wahrhaft Abgeschmackte und Läppische, und in den meisten Fällen, wenn ein Dichter, wie Calderon, sich des Stoffes bemeistert, wird sich beides vermischen und innigst durchdringen. Diese poetische und seltsame Weise, zu erklären ohne zu erklären, die Thatsachen unbedingt als solche, ohne Motiv, hinzustellen, daß sie dem Glauben in einer, dem Zweifel in einer andern Gestalt erscheinen, sodaß Alles mehr oder minder Allegorie wird, und der Schluß immer ein willkürlicher sein muß, hat der Spanier auch auf alle andere Gattungen des Schauspiels übertragen. In den mythologischen Gegenständen, oder denen aus der Geschichte, muß Scharfsinn, Witz, irgend ein Gedanke, der oft außerhalb des Gedichtes liegt (viele Neueren nennen dies Idee), das Ganze binden und zusammenhalten. In einer Staatsrevolution, dem Untergange eines Königs oder Reiches suche man ja nicht jene tiefsinnigen und überzeugenden Motive des Shakspeare, die uns eben so viel Psychologie wie Politik entwickeln, und dadurch im Gedicht ein wahres Studium auch dem anbieten, der noch etwas Anderes, als die Poesie in ihm sucht: sondern die Thatsache wird auf Treu und Glauben ange-

nommen, die Erklärung wird schon vorausgesetzt, und die Handlung an Legende und Anekdote, Leidenschaft oder Liebe geknüpft, um sie, nach dem Begriffe des Spaniers, dramatisch und interessant zu machen. Daher erscheint auch jede Begebenheit, mag sie von großem oder kleinem Umfange sein, gleich wichtig. Mit dem Lustspiel wird eben so verfahren. Die Begriffe der Ehre, Liebe, Treue, schwesterlicher Unterwürfigkeit und brüderlicher oder väterlicher Herrschaft werden vorausgesetzt und sind immer dieselben; Launen, Grillen, Unvorsicht kämpfen nur mit dem Zufall, der immerdar, ähnlich dem Grazioso, in derselben verfolgenden und verwirrenden Gestalt auftritt. Die Leidenschaft hat ebenfalls eine gewisse Norm, und was von der Glut, Heftigkeit, und dem Ueberschwenglichen südlicher Gefühle bei Calderon und Anderen gesagt und bemerkt wird, muß mit mäßigender Vorsicht geglaubt oder wiederholt werden, denn Shakspeare und Goethe sind ohne Zweifel inniger und herzlicher. Wenn Lope oder seine Zeitgenossen Charaktere vorherrschen lassen, so sind auch diese keine deutschen oder englischen, sondern mehr aus Launen, schroffen, einzelnen Zügen zusammengesetzt, und die Umänderung derselben ist meist willkürlich. Kurz, was dem verständigen Deutschen oder Engländer das Wichtigste ist, wird vom Spanier als Nebensache behandelt, oder gar nicht beachtet, und was dem

Spanier die wahre Poesie und Drama ist, liegt uns so fern, daß wir uns erst daran gewöhnen müssen und nie unser Erstaunen darüber ganz verlernen können. In die Bedingungen eingehend, sich den Forderungen fügend, muß jeder Sinn Calderon, Lope, Moreto, Montalvan, Roxas und viele Andere bewundern. Schon vor 1630 hatte sich das Drama der Spanier so fest gestellt, daß Calderon diese Form, die in Antithesen mit unerschöpflichem Witze spielt, zu der Vollendung führen konnte, die wir in seinen unsterblichen Werken verehren müssen. Wie Spanien früher auf die französische Bühne wirkte, so äußerte diese seit Philipp V. einen Einfluß auf die spanische; aber wie oft auch ausgezeichnete Talente, kritisch oder durch Schauspiele, den Geschmack haben umstimmen und dem französischen nähern wollen, so ist es doch niemals gelungen, die eigentliche Nation von ihren verehrten Dichtern, oder der Form ihres eigenthümlichen Theaters abwendig zu machen. Auch dieses hat geistreiche und patriotische Vertheidiger gefunden, und man kann wol mit Gewißheit behaupten, daß weder Racine noch Shakspeare die spanische Bühne umwandeln werden, weil sie so ganz auf den Bedürfnissen des Volkes und seiner Gesinnung gegründet ist.

Es ist bekannt, daß das wahre, nationale französische Theater sich um Vieles später begründete. Zu Shakspeare's

und Lope's Zeiten, als Garnier und einige Andere schrieben, sind die Trauerspiele nur noch Deklamationen, ohne alle dramatische Verbindung und tragischen Charakter. Die Lustspiele sind Possen, ziemlich grob, und von wahrer Komödie, den uralten Advokaten Patelin etwa ausgenommen, zeigen sich nur so eben die Spuren und Anlagen. Was die lustigen Gesellschaften unternahmen, grenzt doch eben nur an die Fastnachtsspiele unsers Hans Sachs. Als sich die spanische Bühne gebildet hatte, ahmten die Franzosen deren Schauspiele nach, oder übersetzten sie, und es ist bekannt genug, daß viele Dramen der beiden Corneille, und selbst der berühmte Cid des größern Bruders hier ihren Ursprung nahmen. Dieses Trauerspiel, welches übrigens dem spanischen Original nur wenig zu verdanken hat, ist der Wendepunkt der dramatischen Bildung der Franzosen. Pierre Corneille, Moliere und Racine sind die Autoren, die den Geschmack der Nation, die Bedeutung ihrer Bühne für alle Zeiten bestimmten. Die Tragödie ist ihnen seitdem eine künstliche rhetorische Darstellung, in der die Leidenschaften wie Charaktere sich dieser vollen, angeschwollenen Rede fügen müssen, und conventionell (wie bei den Spaniern in anderer Art) über Liebe, Ruhm, Patriotismus, Rache, oder was es nun sei, sich vernehmen lassen. Die Natur und Wahrheit, welche die Engländer suchen, ist den

Franzosen eben so fremd und unverständlich, wie den Spaniern, sie theilen mit diesen den Hang zum Schwülstigen und Ueberladenen, aber diese Unnatürlichkeiten verbergen sich in der Künstlichkeit einer feineren und eleganteren Redekunst. Wie die ganze Handlung unter diesen oratorischen Gesichtspunkt gezogen ist, so muß sich auch die verwickelte nach Stunde und beschränktem Raum bequemen, und der Franzose sieht gern über Unnatur und Unmöglichkeit hinweg, wenn nur nicht seine Redefigur, wie seine Dichter und Kritiker sie festgestellt haben, verletzt wird. Ueberflüssige Vertrauten, unpassende Liebesintriguen und Galanterie stören ihn nicht, eben so wenig die Lückenbüßer, die auch bei der reichsten Handlung die leeren Stellen ausfüllen müssen, die sich immer melden, weil eben die Handlung selbst nicht als solche, sondern nur als eine, die besprochen wird, gelten soll. Von der bunten Mannichfaltigkeit der Spanier und dem tiefen Ernst und der begründeten Wahrheit der Engländer sind diese Compositionen in ihrer ermüdenden Einförmigkeit gleich sehr unterschieden. Das Wichtigste, was zunächst liegen und auf ein gebildetes Volk am meisten wirken sollte, die vaterländische Geschichte mit ihren großen Begebenheiten, können die Franzosen so wenig brauchen, daß es sogar ein Gesetz der Kritik bei ihnen geworden ist, die tragische Handlung müsse in der Vorzeit liegen und

die Entfernung des Orts, China, die Tartarei, Amerika, ersetze vielleicht das frühere Jahrhundert. Da Alles, was in der Gegenwart keimt und blüht, stört, so ist eben das Allgemeine, Unbestimmte nur das Poetische, und die Deklamation muß die allgemeinen Begriffe und die aller individuellen Wahrheit entkleideten Gefühle in schöntönende Reden auflösen. Die hohe Milde und Großheit des Sophokles ist es, die sie auf ihrem Wege, aber natürlich verbessert, gefunden zu haben glauben. Aber die Kraft der witzigen spanischen Antithesen, die Reden der römischen Historiker und der tragische Seneca sind es doch, die die tragische Begeisterung ihrer Dichter erregt haben, und die auch in ihren Werken widerklingen. Den Römern entnehmen sie daher gern den Stoff zur Tragödie, und diese so gut wie die Griechen müssen sich dann ein Drangsal der Liebe, die oft seltsam genug dem Hauptgegenstande widerspricht, gefallen lassen, eine französische Hofgalanterie der Gesinnung, von der die Alten weder in Scherz noch Ernst ein Wort verstanden hätten. Fügt man sich aber den festgestellten Bedingungen dieser rhetorischen Kunstwelt, so ist bei den anerkannten Dichtern, so grausam, selbst unmenschlich oft die Gesinnung und der Kern der Tragödie sein mögen, Vers, Sprache, Ausdruck gebildet und glänzend, und wird die Scene so deklamirt, wie es die Kunst fordert, das heißt

gemildert und der Natur wieder näher gebracht, indem der Würde nichts vergeben wird, so kann auch der Deutsche und Engländer hingerissen und geblendet werden.

Sei diese Tragödie aber auch nach unserer Einsicht beschaffen, wie sie wolle, so spricht sie das Eigenthümliche der Nation aus und erfüllt ihre Sehnsucht des Tragischen. Daß sie keine ächte Tragödie sei, trotz dem, was Eitelkeit und Vorurtheil an ihr bewundern, haben alle ihre Kritiker, ja die vorzüglichsten Dichter selbst eingesehen und in künstlichen Wendungen oder offen eingestanden und bekannt. Aber Keinem ist es gelungen, am wenigsten den geistreichen Revolutionairs, wie einem Diderot, das Gebäude zu erschüttern. Es ist so fest gegründet, daß es selbst die Stürme der Revolution überdauert hat, und jeder junge Dichter, der bei seinem Volke für einen solchen gelten will, muß sich dem gestempelten Geschmack fügen. — Kein Franzose hat wieder so viele mannichfaltige Formen und Töne des Lustspiels versucht, als Moliere. Wenn die Tragödie das Nahe, Unentbehrliche, ohne welches die Griechen und Shakspeare kein Trauerspiel hätten dichten können, recht geflissentlich vermeidet, so nimmt das französische Lustspiel dagegen das Allernächste, alle Verhältnisse des unmittelbarsten Lebens, Sitten, Verirrungen und Thorheiten der Zeit auf witzige Weise in sich auf und eine milde Weisheit zeigt in ihrem

Spiegel das Mannichfaltigste und Wunderlichste des Menschen in verständiger Beschränktheit. In dieser Bahn haben sich die Franzosen als Sieger in einer beneidenswerthen Bildung gezeigt, und durch die mannichfaltigen Kreise der Dichter, deren Werth sehr unterschieden ist, spielt dieser heitere Geist freundlich ergötzend. Das wahre französische Lustspiel hat einen eben so bestimmten Charakter, wie die Tragödie. Was Bitterkeit, Politik, Philosophie, Moral oder äußere Absichten auch zu verschiedenen Zeiten als Poesie haben einschwärzen wollen, so ist es ihnen doch nie gelungen. Noch lange wurde aus dem Spanischen nachgeahmt, aber Alles, was auch vorübergehenden Beifall erlangte, konnte sich niemals dem eigentlichen Stamm der dramatischen Literatur einimpfen. Das Familiengemälde, das rührende Drama, die Tragikomödie konnten, so viel Anhänger auch Diderot, später Mercier und früher la Chaussée und Andere zu verschiedenen Zeiten haben mochten, so wenig einen wahren Einfluß auf das Lustspiel äußern, daß dieses dadurch hätte verdrängt oder vergessen werden mögen, so wenig wie de Belloy oder die Nachahmungen Shakspeare's, wie bürgerliche Tragödien der Engländer, oder wunderbare, den Romanen entlehnte ernsthafte Schauspiele je Corneille oder Racine haben in den Weg treten dürfen. Die Nation hat zu bestimmt ausgesprochen, was sie will, als daß sich er-

warten ließe, sie würde jemals von diesen Gesinnungen abweichen.

Die Italiener hatten früher als alle anderen Nationen in Europa ein geschmücktes und theueres Theater. Dekorationen, die sich zu Kunstwerken erhoben, geräumige edle Bühnen, welche Fürsten von den berühmtesten Baumeistern errichten ließen, zierten mehr wie eine Stadt Italiens. Schon der große Ariost, Macchiavell, Bibiena verschmähten es nicht, für das Theater zu arbeiten, sowie viele Männer der florentinischen Schule früher und später; Schauspiele im poetischen Geiste dichteten Tasso und Guarini. Noch leben manche dieser Gedichte, wenngleich nicht mehr auf der Bühne, und es gab Zeiten, wo bei Vermählungen oder Thronbesteigungen sich die Blüte Italiens in diesem oder jenem Orte versammelte, um ein neues, oder ein aus den Alten übersetztes Schauspiel zu sehen; und Speroni, ein tragischer Dichter wie scharfsinniger Kritiker, und manche ausgezeichnete Geister wetteiferten mit Tasso und weniger berühmten Namen um die Krone im Schauspiel. Mehr wie einmal schien eine Theaterfeierlichkeit schon im Anfange des 16. Jahrhunderts ein großes Nationalinteresse zu erregen, sodaß nach diesem Eifer, sowie nach der großmüthigen Unterstützung, die prachtliebende Fürsten der Bühne angedeihen ließen, zu einer Zeit, da in England und Frankreich

noch nichts von dieser Art geschah, man glauben sollte, von Italien aus hätte das Musterbild der Theater sich für die übrigen Völker gestalten müssen. Es hat sich aber hier recht deutlich das Gegentheil gezeigt, wie nämlich keine Aufmunterung von oben, kein Streben der Gelehrten und ausgezeichneten Geister eine Bühne gründen, oder ihr die Richtung geben können, wenn das Volk nicht diese Bestrebungen unterstützt, und daß im Gegentheil diese Anstalt nur wachsen und gedeihen kann, wenn sie vom Volk und dessen Eigenthümlichkeit, Kraft und Lust ausgeht, damit, wenn schon ein dauernder Grund gelegt ist, der Kritiker, Denker und gebildete Dichter den Instinkt und Trieb zur Kunst veredeln. So geschah es in Athen, England und Spanien, gewissermaßen auch in Frankreich, wo, wenn der Hof hier sehr bestimmt früh einwirkte, er wenigstens mit der Hauptstadt einverstanden war. Alle diese italienischen Bemühungen verschwanden aber und wurden vergessen, nur von den Gelehrten studirt und bewundert, und so zeigte sich schon früh in Italien die Erscheinung, daß, bis auf wenige Autoren, die allerdings im Munde des Volkes sind, das, was der gebildete Geist hervorbringt, in einem abgesonderten Elemente, das das Volk nicht berührt, sich bewegt, und daß jene Uebersetzungen aus Plautus, Terenz, Euripides und die Nachahmungen des Sophokles oder Seneca nur für den Gelehr-

ten und Kritiker da waren, und das Volk seinen alten improvisirten Späßen, jenen phantastischen Tollheiten getreu blieb, die so wenig Verstand und Vernunft bedürfen, daß diese im Gegentheil jene luftigen Erscheinungen vernichten würden. Diese Scherze und Schwänke, Masken und Obscönitäten, die wol schon aus dem Alterthume herüber gekommen sind, machen noch immer das eigentliche Nationaltheater der Italiener aus, wenn man es so nennen will: es ist wenigstens das, was ihr Genuß, der mit Passivität verbunden sein muß, fordert, wobei sie freilich wieder einen poetischen Sinn für das Phantastische, Bizarre und Tollwitzige zeigen und entwickeln, der den übrigen Europäern nicht zu Gebote steht. Die poetische Leidenschaft bildeten sie späterhin auf große Weise in der Musik und ihrer Oper aus, bis diese in den neuesten Zeiten sich ebenfalls jener Passivität hat bequemen müssen. Wie vielmal ist von edeln Gemüthern der Anlauf genommen worden, um eine Tragödie zu erschaffen, die immer nur von der Schule gepriesen wird, da ein tragischer Sinn dem Italiener nicht beizuwohnen scheint. Maffei, Monti, und so mancher poetische Geist hat weder den Ton und die Art gefunden, die das Volk versteht und es anspricht, noch sind ihre Werke auf dem Theater, oder im Gedächtniß geblieben. Wie isolirt steht als Parteihaupt der schroffe Alfieri da, dessen Kraft und Opposition

stark genug waren, sich Anhänger, aber kein wahres Publikum zu bilden, dessen Mangel an ächter Poesie, sowie seine harten undramatischen Compositionen freilich wol nirgend das Volk bilden und hinreißen könnten. Aber der Diktator einer Sekte von Gelehrten ist er geworden, wie Italien diese Erscheinung schon sonst hervorgebracht hat. In den neuesten Zeiten hat man mit Kraft und Geist den Versuch gemacht, sogar Politik und Staatsangelegenheiten, das Leben und den Fall großer Männer der neueren Geschichte zum Gegenstand der Tragödie zu nehmen. Es wird sich zeigen, ob diese Erscheinung durchdringen und populair werden könne, im Bestreben und dem Gedichte selbst ist Vieles zu loben. So wissen wir also noch nicht, ob es überall eine italienische Tragödie geben könne, und eben so wenig, wenn sie möglich ist, wie sie beschaffen sein würde, weil alle bisher versuchten Formen als unbrauchbar immer wieder sind zerbrochen worden. Schon früh (um 1580) entstand die Tragikomödie, oder ein romantisches Schauspiel, in welchem vorzüglich Baptista della Porta sich auszeichnete. Diese Manier beherrschte völlig alle Theater und die Nation, seitdem von Neapel aus die Spanier ihr ihre Bühnenstücke von Lope und dessen Zeitgenossen mitgetheilt hatten, sodaß die Anzahl der nach den Spaniern übersetzten, nachgeahmten, oder in dieser Manier gearbeiteten Komödien im buchstäblichsten Sinne

unzählbar ist. So kam auch Calderon und dessen Schule früh nach Italien hinüber; doch Alles, was in diesem Sinne geschehen war, verschwand, und ließ keine Spur zurück, als wenn es nie da gewesen wäre, sowie erst die spanischen Dramen alle früheren in Vergessenheit gebracht hatten. — Das eigentliche Lustspiel, wenn es seine gelehrte Miene und die Erinnerungen an die Lateiner etwas mehr abgelegt hatte, wurde auf die verschiedenste Weise gebraucht und gemißbraucht. In Florenz, Venedig, Mailand wurden oft die wunderlichsten Dinge vorgetragen. Nicht blos benutzte der berüchtigte Peter Aretin seinen Ruf, um ziemlich unzusammenhängende Komödien herauszugeben, wir besitzen selbst vom tiefsinnigen Jordanis Bruno ein seltsames Lustspiel. Oft wurde keins von allen, die in der Literatur bekannt sind, auf der Bühne gespielt, und selbst die Komödien des Ariost wurden nicht populair. Dem Goldoni gelang es späterhin, sich der Nation gewissermaßen zu bemächtigen, indem er durch eine große Anzahl von Komödien in allen Theilen Italiens sich großen Beifall erwarb. Er ist wol der einzige Dramatiker der Italiener, der eine Seite des Nationalcharakters, die Passivität, Schwäche, das kleinliche Leben und die armen Leidenschaften mit Beobachtung und Geist aufgefaßt, und sie mit etwas dünnem, aber oft anmuthigem Witze hingestellt hat. So ungleich seine Komödien sind, so müssen

doch die meisten zu den ergötzlichen Produkten gerechnet werden, besonders wenn man es so glücklich trifft, sie in Italien selbst von guten Truppen dargestellt zu sehen. Der poetisch gebildete Italiener unserer Tage will seinen Landsmann nicht mehr anerkennen. Chiari ist viel schwächer, Federici gewissermaßen schon deutsch, und viele der neuesten französisch. Gozzi machte den Versuch, das Maskenspiel und die Kunst des Improvisirens in Märchen oder Schauspielen, die er wieder den Spaniern nachbildete, zum Nationaltheater zu erheben und Goldoni und dessen kleinliche Schilderungen zu verdrängen, aber mit dem Absterben der Truppe Sacchi sind auch seine geistreichen Versuche in Italien für immer gestorben, und der deutsche Leser muß sich gestehen, daß Gozzi's Polemik gegen Goldoni eine einseitige und unbillige ist, da dieser überdies mannichfaltiger und reicher in seinen Gemälden sich zeigt, als Gozzi, der mehr blendet als befriedigt. — Von einem Volke, das keinen Dichter nennen kann, der auf lange hinaus die Theater beherrscht, das jedem Modegeschmack weicht, dem fremden wie einheimischen, das kein einziges wahres und großes dramatisches Meisterwerk aufzuweisen hat, kann man wol, ohne unbillig zu sein, behaupten, es habe kein Theater, und zwar deswegen, weil es ihm wahrscheinlich an dramatischem Sinn mangelt. Wie reich ist es dagegen an mu-

sterhaften Novellen. Erzählen ist das glänzende Talent der Italiener.

Die Deutschen setzen in Lehrbüchern und Geschichten ihrer Literatur den Anfang ihres Theaters oft früh genug. Die Klosterübungen der Roswitha zu nennen ist überflüssig, und es ist mehr komisch als patriotisch, wenn man schon oft dem großen Lope de Vega und der außerordentlichen Summe seiner Schauspiele unsern treuherzigen Hans Sachs mit seinen vielen Komödien hat gegenüber stellen wollen. Dessen Fastnachtspiele kann man für dramatische Schwänke gelten lassen, die wol auch im Zimmer zur Erlustigung gespielt werden mochten; seine Schauspiele sind eben nur Geschichten in Gespräch gesetzt, welches kein Gespräch ist, und seine moralischen oder allegorischen Gedichte in Dialog haben weit mehr dramatischen Charakter. Sein Landsmann und Nachfolger Ayrer ist nicht viel weiter vorgeschritten, und er ist nur darum merkwürdig, weil er schon manche Schauspiele des ältesten englischen Theaters nachgeahmt hat. Diese Nachahmungen verbreiteten sich bald darauf noch mehr und gefielen vorzüglich im nördlichen Deutschland, als nach wenigen Jahren, (wol schon vor 1600) eine Schauspielergesellschaft, die sich die englische nannte, umherreiste und in manchen Städten ihre Stücke gab, die wol alle dem Shakspeare, Decker, Marlow, Haywood, Massinger, und zugleich dem Lope de Vega und dessen Schü-

lern nachgearbeitet waren. Diese merkwürdigen Versuche, die sich bis auf unsere Tage noch immer kenntlich in den Manuskripten mancher umziehenden Marionettenspieler erhalten haben, sind die Vorfahren jener Darstellungen, die späterhin zum Theil extemporirt, von neueren Aufgeklärten unter dem Namen der Haupt- und Staatsaktionen zu voreilig verdammt und beschimpft wurden. Denn diese Form, die Holberg in seinem Ulysses von Ithacia mit lebendigem Humor und Witz verspottet, ist doch nur diejenige, die wir für Trauerspiel und Historie nach einem langen Zeitraum von wechselnden Ansichten durch Schiller's und Goethe's Autorität wieder erobert haben: nicht als die einzige Form ernster dramatischer Werke, sondern nur als zulässige Freiheit für große und vielseitige Gegenstände, die sich nicht enger binden lassen, ohne ihre Bedeutung zu verlieren.

Es ist zu beklagen, daß sich nicht schon im Anfange des 17. Jahrhunderts Dichter und Dichterfreunde fanden, um sich dieser, uns zusagenden Gestaltung zu bemächtigen, und sie in vielseitiger Ausbildung einheimisch zu machen. Deutschland, das überall die Poesie fast vergessen und seine Sprache verlernt hatte, ging aber einem so blutigen Trauerspiel in seiner wirklichen Geschichte entgegen, daß von jenen Schatten auf lange nicht die Rede sein konnte. Rohheit, gemeiner Sinn hatte sich indessen durch die Noth beim Volk

erzeugt, und was man hie und da als Komödienspiel jener Tage erwähnt findet, erregt mehr Ekel und Widerwillen, als es Aufmerksamkeit verdient. Als Gryphius wieder schrieb, war der Faden, der diese Art der Dichtkunst mit dem Volke verband, schon zerrissen und er ahmte, nur für den Gelehrteren, in den meisten seiner Schauspiele die Holländer nach, die ihr Schauspiel ebenfalls von den Spaniern und Engländern empfangen hatten. Darum kann er auch eben so wenig wie Lohenstein, der nach den Italienern arbeitete, zu den volksmäßigen Theaterdichtern gerechnet werden, so wenig wie die Unzahl jener Schuldramen, die schon früher auf den Gymnasien gebräuchlich waren.

Nach langer Versäumniß erwachte erst wieder in Gottsched's Tagen das Bedürfniß zu einem wahren Schauspiel. Der Stimmführer jener Zeit kannte nur die Franzosen als Meister und Gründer ächter Kritik, als Muster der Dichtkunst und als vollendete Hof- und Weltleute, die einzig in Europa Witz hatten und verstanden. England hatte sich nach der Rebellion mehr als früher isolirt, das sinkende Spanien war fast vergessen, und die französische Literatur war in vollester Kraft und Wirkung, wenn sie auch vielleicht schon ihren Culminationspunkt überschritten hatte. Ihr Einfluß auf Europa, vorzüglich aber auf Deutschland, dem in einer traurigen Zwischenzeit alle geistigen Stütz-

punkte waren geraubt worden, war allgemein und schien unerschütterlich.

Man war überzeugt, die französische Tragödie müsse auch die deutsche sein. Die englische, wie die spanische Form, sowie Alles, was dieser eilig angenommenen Mode zu widersprechen schien, wurde Barbarei gescholten. Cl. Schlegel, der Erste, der in einigen Lustspielen: „Die stumme Schönheit", „Der Triumph der guten Frauen", einen eigenthümlichen Sinn zeigte, schrieb seine Trauerspiele in der Manier der Franzosen. Gottsched und seine Schüler kannten nichts Höheres als diese Manier. Lessing zeigte zuerst wieder, was die deutsche Sprache vermöge, und nach einigen merkwürdigen Versuchen erschuf er ein ächtes deutsches Schauspiel, „Minna von Barnhelm", welches noch jetzt der Bühne unentbehrlich ist, weil es die Gesinnung des Tages, den Charakter der Nation, die Soldatenehre jener Tage so großartig schildert, daß nach so vielen Verwandlungen der Zeit das Gemälde noch immer wirkt. Daß auch die spätere „Emilie" wahrhaft der Nation, nicht als vorübergehende Erscheinung, sondern als ein bleibendes Denkmal angehöre, hat der Erfolg bewiesen. Es schien sich eine wahre deutsche Schule zu bilden, um so mehr, da durch Eckhof und Ackermann auch Schauspieler in demselben Sinne auftraten, und ihren Zöglingen die wahre Darstellung der Natur und

des Charakters zeigten. Alles schien für unser Theater gewonnen, als Goethe sein ganzes Zeitalter begeisterte. Um dieselbe Zeit erreichte auch die Kunst der Bühnendarstellung ihre Vollendung, und da der Deutsche nun, später zwar als andere Völker, seine Eigenthümlichkeit gefunden, und sie so schön und klar ausgesprochen sah, schien für alle Zeit eine nationale Bühne, die mit der früheren englischen und spanischen wetteifern konnte, gegründet. Die Dichter, die sich dem Genius Goethe's zuerst anschlossen, hatten zwar weder dieselbe Gewalt, wie er, noch lenkte sie derselbe klare Geist; sie zeigten sich mehr kühn, als stark, und verwandelten schon früh die Natur und Mannichfaltigkeit ihres Meisters in Manier: aber Klinger gab uns in seinen „Zwillingen" ein ächtes Trauerspiel, das mit Recht damals über einen geistreichen Nebenbuhler, als wahrhaft dramatisch und theatralisch den Preis errang, das von den Zeitgenossen mit allgemeiner Begeisterung bewillkommt wurde, und uns wol noch als ein herrliches Werk erfreuen könnte, wenn es nicht an einer monoton krampfhaften Sprache litte, die den Fluß der Reden und Scenen immerdar unterbricht und gleichsam die Sache immer wieder von vorn anfängt. Klinger hat niemals diese ächte tragische Begeisterung wieder erlebt, und seine späteren Sachen leiden an Kälte und prosaischer Moral, wie die früheren, die den „Zwillingen" folgten,

an gesuchter Seltsamkeit und Manier. In jener Zeit, als alle Kräfte in Deutschland erwachten, führte uns Lessing, die Schule Goethe's und viele unserer besseren Schriftsteller zu den Engländern, und lehrten uns Shakspeare's Größe kennen. In jenem früheſten und kräftigſten Werke Goethe's, seinem „Götz", war es eben so auffallend als bedenklich, daß das Gedicht in seiner wunderbaren Größe und Mannichfaltigkeit so wenig sich dem Theater fügte, ja wol nicht blos dieser und jener Bühne, sondern aller theatralischen Darstellung widersprach und sie unmöglich machte. Dieser sonderbare Mangel, bei dem Ueberflusse jedes anderen Talentes, hat sich auch nachher in allen dramatischen Werken dieses größten Dichters der Deutschen sowie der neueren Zeit, bemerklich gemacht, und hat wol hauptsächlich mit dazu beigetragen, daß unser deutsches Theater keinen sicheren Grund hat legen können.

Seelenmalerei, trefflicher Dialog und musterhafte Sprache, große Gedanken und Begebenheiten, Entwicklung und Zeichnung der Charaktere, alles dieses, nebst glänzenden Schilderungen und meisterhaften Versen machen immer noch kein wahres Bühnenstück. Und so sind die „Wahlverwandtschaften", „Werther", die unvergleichlichen Novellen desselben Dichters, sowie ein großer Theil seines „Meister", gleichsam nur durch Vorsatz nicht in dramatischer Form gebildet,

und sein „Tasso", „Götz", „Egmont", die „Iphigenia" und „Natürliche Tochter", sowie „Clavigo", „Stella", „Claudine", wie die übrigen dramatischen Gedichte sind Meisterwerke in Dialog gesetzt, aber, wenn wir es strenge nehmen wollen, keine ächten dramatischen Gedichte. Sie können auch, als solche, auf dem Theater keine große Wirkung hervorbringen. Der nähere Erweis dieser Behauptung, deren Richtigkeit jeder Bewunderer unseres Dichters schon längst gefühlt haben muß, bleibt einem anderen Blatte vorbehalten. Goethe's wunderbare Natur hätte wol in seiner Poesie wenigstens eben so viel aufopfern müssen, wenn er die theatralische Wirkung gefunden hätte, als er durch dieses Gelingen nur irgend gewinnen konnte.

Lessing, der die französische Tragödie entfernen, und Diderot's Hausvater bei uns einheimisch machen wollte, der in seinen dramatischen Arbeiten sowol, wie in seiner Kritik auf die Natur hinwies, hatte Goethe und dessen Freunden vorgearbeitet, sowie diese durch vielfache merkwürdige Versuche den Sinn für das Einheimische, Einfache und Familienleben erhöhten. Schröder, unser größter Schauspieler, aber weder tragischer noch komischer Dichter, zeigte in seinen dramatischen Arbeiten, wie das wahre Verständniß der Bühne dem Schriftsteller dichten hilft. Die meisten seiner Schauspiele halten jene oft getadelte Mitte zwischen

dem Rührenden und Komischen, einige sind umgestellte Novellen, andere mit Einsicht alten englischen Komödien mit eben so feiner Sittlichkeit als heiterer Anmuth verbessernd nachgeahmt: andere zeigen rührende und erschütternde Verhältnisse, genau und wahr, aber nicht kleinlich oder in Carikatur gemalt, aus unserer deutschen Bürgerwelt. Von einem höheren Standpunkt, wenn der Kritiker von der Bühne nur das Große und Vollendete verlangt, ist es leichter, auf diese Gemälde mit Hohn hinab zu blicken und sie zu verspotten, als ihren ganzen Gehalt zu würdigen und ihnen mit Unbefangenheit des Kenners den Platz anzuweisen, der ihnen auf dem wahren deutschen Theater gebührt. Der Schauspieler, sowie der dramatische Dichter, der aus ihnen nichts lernen kann, mag wol nur ein Talent zur Bühne bringen, dessen Aechtheit man bezweifeln dürfte. Denn die Entwicklung wie Vorbereitung der Charaktere und Sachen, das Fortschreiten der Handlung in jeder Scene und Rede ist so trefflich und meisterhaft, daß Schröder eben einer jener Autoren ist, welche beweisen, daß es Talente gebe, die ohne wahrhaft poetisch begeistert zu sein, durch Kenntniß der Bühne und Kunst, gelenkt von edlem Geist und starkem Charakter, vom Spiel des Theaters auf die rechte Art unterstützt, allerdings Werke hervorbringen können, die sich der Poesie anschließen

und auch den strengen Kenner befriedigen. Die Sprache dieses Autors ist dabei im Ganzen noch so frisch und lebendig, eben weil sie wahrhaft dramatisch ist, daß seine Stücke von jedem deutschen Theater hochgehalten und mit Fleiß und Liebe gespielt werden sollten. Schröder war es auch, der, wenn auch nicht zuerst, doch mit großem Eifer und Erfolg Shakspeare auf unser Theater verpflanzte. Wie es ihm gelungen, in wiefern er den Dichter verstanden, ob er seiner Zeit und ihren Vorurtheilen zu viel nachgegeben, ob er sie gehörig gekannt, alle diese Fragen mögen an einer andern Stelle erörtert werden. Auch Garrick ist mit dem größten Dichter nicht mit dem großen Sinn und der Billigkeit verfahren, die man erwarten konnte, und nur die neuere englische Bühne ist immer mehr zu den Originalen zurückgekehrt, und hat die Verfälschung derselben mit jedem Jahr mehr vermieden. In Wien muß noch heut zu Tage der mehr als lebenssatte Lear am Leben erhalten werden, und hie und da melden sich allerdings wieder Stimmen, die die Größe des Dichters tadeln und sie zur bequemen Kleinlichkeit herabziehen möchten. Kein Zeitalter wird vielleicht wieder mit der gesunden Lebensfülle sich an der ächten Tragödie so ergötzen können, wie die Athener von ihren Dichtern, oder die Einwohner von London, als Shakspeare lebte, von seinen mächtigen Gebilden sich heiter und kräftig

von dem Höchsten der Bühnenkunst durchdringen ließen. Die Schwächlichkeit kann sich wol am Grausamen, aber nicht am Erhabenen erfreuen. — Als Schröder in Wien, und dann in Hamburg lebte, und hier das Theater führte, war die deutsche Bühne wol auf dem Gipfel ihrer Kunst. Auch war in jenen Jahren der Geschmack und die Liebe des Volkes am wenigsten einseitig. Alle Fähigkeiten im Darstellen wie Dichten wurden ausgebildet. Shakspeare wurde mit Enthusiasmus begrüßt, sowie die neue frische Lebenskraft, mit der sich Goethe und dessen Schule ankündigte. Aber diese Gemälde aus dem Leben und den nächsten Umgebungen hatten nicht den Sinn für die Feinheit oder den Muthwillen der französischen Komödie vernichtet, jene Rührung hatte dem Lachen und Scherz keinen Eintrag gethan, und dieser gebildete Witz schloß wieder nicht die kräftigen Lustspiele der Engländer und die Dramen eines Otway und seiner Zeitgenossen aus, so wenig wie Goldoni's wahre und leichte Charakteristik, und wenn Bock, Stephanie, Gotter, Bode und Andere übersetzten, nachahmten, oder Brandes und manche Schwächere oder Stärkere einen eigenen Weg sich suchten, so war in dem Erfreulichen dieser Mannichfaltigkeit, in dem vielfachen Streben doch ein gemeinsames, wahres und deutsches Element, was Alle verband, vorzüglich durch die Art und Weise, in welcher

diese Gestaltungen auf dem Theater lebendig, ohne Uebertreibung wahr und natürlich, ohne Nüchternheit, das Lustspiel witzig ohne Verzerrung, die Tragödie mit ächter tragischer Größe ohne Krampf, oder widrige, vornehme Monotonie gespielt und ausgeführt wurden. — Die Natürlichkeit war in Deutschland durchgedrungen, sie zu verehren, war die herrschende Stimmung. Wenn aber der Haß gegen Affektation oder Verfolgung nichtssagender Phrasen und der Etikette der Empfindung so abschließt, daß das Gemüth Alles, was diesem blos entgegengesetzt ist, hochhält, also mit dem Natürlichen und Wahren auch das Rohe, Nüchterne, Gemeine als poetisch und edel anerkennen will, eben in so fern es als Wirkliches vor unseren Augen lebt und webt, so ist der Mensch dann in einem Irrthume befangen, der ihn vielleicht von Kunst und Wahrheit noch weiter entfernt, als ihn jemals hergebrachte conventionelle Formen verschlagen können. Ein schwaches, reizbares Gemüth, mit schönem Talent vereinigt, ward von dieser Stimmung beherrscht, um sie nachher selbst zu beherrschen, und seine Landsleute auf lange, als sein ergötzliches Idyll „Die Jäger" erst Eingang gefunden hatte, mit Rührung, Unbedeutenheit, falscher Natur und Verzerrung des Einfachen zu ängstigen. In allen Stücken Iffland's muß die Gesinnung, das Gemüthliche, wie er es nannte, die Situation, durchaus die

punkte waren geraubt worden, war allgemein und schien unerschütterlich.

Man war überzeugt, die französische Tragödie müsse auch die deutsche sein. Die englische, wie die spanische Form, sowie Alles, was dieser eilig angenommenen Mode zu widersprechen schien, wurde Barbarei gescholten. El. Schlegel, der Erste, der in einigen Lustspielen: „Die stumme Schönheit", „Der Triumph der guten Frauen", einen eigenthümlichen Sinn zeigte, schrieb seine Trauerspiele in der Manier der Franzosen. Gottsched und seine Schüler kannten nichts Höheres als diese Manier. Lessing zeigte zuerst wieder, was die deutsche Sprache vermöge, und nach einigen merkwürdigen Versuchen erschuf er ein ächtes deutsches Schauspiel, „Minna von Barnhelm", welches noch jetzt der Bühne unentbehrlich ist, weil es die Gesinnung des Tages, den Charakter der Nation, die Soldatenehre jener Tage so großartig schildert, daß nach so vielen Verwandlungen der Zeit das Gemälde noch immer wirkt. Daß auch die spätere „Emilie" wahrhaft der Nation, nicht als vorübergehende Erscheinung, sondern als ein bleibendes Denkmal angehöre, hat der Erfolg bewiesen. Es schien sich eine wahre deutsche Schule zu bilden, um so mehr, da durch Eckhof und Ackermann auch Schauspieler in demselben Sinne auftraten, und ihren Zöglingen die wahre Darstellung der Natur und

a"
r",
lei-
neh-
nen
kung
g, de-
schon
tte vor-
n seiner
wenn er
durch die-

tfernen, und
machen wollte,
, wie in seiner
Goethe und dessen
ch vielfache merkwür-
Einheimische, Einfache
r, unser größter Schau-
komischer Dichter, zeigte
wie das wahre Verständ-
er dichten hilft. Die meisten
oft getadelte Mitte zwischen

und sein „Tasso", „Götz", „Egmont", die „Iphigenia" und „Natürliche Tochter", sowie „Clavigo", „Stella", „Claudine", wie die übrigen dramatischen Gedichte sind Meisterwerke in Dialog gesetzt, aber, wenn wir es strenge nehmen wollen, keine ächten dramatischen Gedichte. Sie können auch, als solche, auf dem Theater keine große Wirkung hervorbringen. Der nähere Erweis dieser Behauptung, deren Richtigkeit jeder Bewunderer unseres Dichters schon längst gefühlt haben muß, bleibt einem anderen Blatte vorbehalten. Goethe's wunderbare Natur hätte wol in seiner Poesie wenigstens eben so viel aufopfern müssen, wenn er die theatralische Wirkung gefunden hätte, als er durch dieses Gelingen nur irgend gewinnen konnte.

Lessing, der die französische Tragödie entfernen, und Diderot's Hausvater bei uns einheimisch machen wollte, der in seinen dramatischen Arbeiten sowol, wie in seiner Kritik auf die Natur hinwies, hatte Goethe und dessen Freunden vorgearbeitet, sowie diese durch vielfache merkwürdige Versuche den Sinn für das Einheimische, Einfache und Familienleben erhöhten. Schröder, unser größter Schauspieler, aber weder tragischer noch komischer Dichter, zeigte in seinen dramatischen Arbeiten, wie das wahre Verständniß der Bühne dem Schriftsteller dichten hilft. Die meisten seiner Schauspiele halten jene oft getadelte Mitte zwischen

doch die meisten zu den ergötzlichen Produkten gerechnet werden, besonders wenn man es so glücklich trifft, sie in Italien selbst von guten Truppen dargestellt zu sehen. Der poetisch gebildete Italiener unserer Tage will seinen Landsmann nicht mehr anerkennen. Chiari ist viel schwächer, Federici gewissermaßen schon deutsch, und viele der neuesten französisch. Gozzi machte den Versuch, das Maskenspiel und die Kunst des Improvisirens in Märchen oder Schauspielen, die er wieder den Spaniern nachbildete, zum Nationaltheater zu erheben und Goldoni und dessen kleinliche Schilderungen zu verdrängen, aber mit dem Absterben der Truppe Sacchi sind auch seine geistreichen Versuche in Italien für immer gestorben, und der deutsche Leser muß sich gestehen, daß Gozzi's Polemik gegen Goldoni eine einseitige und unbillige ist, da dieser überdies mannichfaltiger und reicher in seinen Gemälden sich zeigt, als Gozzi, der mehr blendet als befriedigt. — Von einem Volke, das keinen Dichter nennen kann, der auf lange hinaus die Theater beherrscht, das jedem Modegeschmack weicht, dem fremden wie einheimischen, das kein einziges wahres und großes dramatisches Meisterwerk aufzuweisen hat, kann man wol, ohne unbillig zu sein, behaupten, es habe kein Theater, und zwar deswegen, weil es ihm wahrscheinlich an dramatischem Sinn mangelt. Wie reich ist es dagegen an mu-

sterhaften Novellen. Erzählen ist das glänzende Talent der Italiener.

Die Deutschen setzen in Lehrbüchern und Geschichten ihrer Literatur den Anfang ihres Theaters oft früh genug. Die Klosterübungen der Roswitha zu nennen ist überflüssig, und es ist mehr komisch als patriotisch, wenn man schon oft dem großen Lope de Vega und der außerordentlichen Summe seiner Schauspiele unsern treuherzigen Hans Sachs mit seinen vielen Komödien hat gegenüber stellen wollen. Dessen Fastnachtspiele kann man für dramatische Schwänke gelten lassen, die wol auch im Zimmer zur Erlustigung gespielt werden mochten; seine Schauspiele sind eben nur Geschichten in Gespräch gesetzt, welches kein Gespräch ist, und seine moralischen oder allegorischen Gedichte in Dialog haben weit mehr dramatischen Charakter. Sein Landsmann und Nachfolger Ayrer ist nicht viel weiter vorgeschritten, und er ist nur darum merkwürdig, weil er schon manche Schauspiele des ältesten englischen Theaters nachgeahmt hat. Diese Nachahmungen verbreiteten sich bald darauf noch mehr und gefielen vorzüglich im nördlichen Deutschland, als nach wenigen Jahren, (wol schon vor 1600) eine Schauspielergesellschaft, die sich die englische nannte, umherreiste und in manchen Städten ihre Stücke gab, die wol alle dem Shakspeare, Decker, Marlow, Haywood, Massinger, und zugleich dem Lope de Vega und dessen Schü-

lern nachgearbeitet waren. Diese merkwürdigen Versuche, die sich bis auf unsere Tage noch immer kenntlich in den Manuskripten mancher umziehenden Marionettenspieler erhalten haben, sind die Vorfahren jener Darstellungen, die späterhin zum Theil extemporirt, von neueren Aufgeklärten unter dem Namen der Haupt- und Staatsaktionen zu voreilig verdammt und beschimpft wurden. Denn diese Form, die Holberg in seinem Ulysses von Ithacia mit lebendigem Humor und Witz verspottet, ist doch nur diejenige, die wir für Trauerspiel und Historie nach einem langen Zeitraum von wechselnden Ansichten durch Schiller's und Goethe's Autorität wieder erobert haben: nicht als die einzige Form ernster dramatischer Werke, sondern nur als zulässige Freiheit für große und vielseitige Gegenstände, die sich nicht enger binden lassen, ohne ihre Bedeutung zu verlieren.

Es ist zu beklagen, daß sich nicht schon im Anfange des 17. Jahrhunderts Dichter und Dichterfreunde fanden, um sich dieser, uns zusagenden Gestaltung zu bemächtigen, und sie in vielseitiger Ausbildung einheimisch zu machen. Deutschland, das überall die Poesie fast vergessen und seine Sprache verlernt hatte, ging aber einem so blutigen Trauerspiel in seiner wirklichen Geschichte entgegen, daß von jenen Schatten auf lange nicht die Rede sein konnte. Rohheit, gemeiner Sinn hatte sich indessen durch die Noth beim Volk

erzeugt, und was man hie und da als Komödienspiel jener Tage erwähnt findet, erregt mehr Ekel und Widerwillen, als es Aufmerksamkeit verdient. Als Gryphius wieder schrieb, war der Faden, der diese Art der Dichtkunst mit dem Volke verband, schon zerrissen und er ahmte, nur für den Gelehrteren, in den meisten seiner Schauspiele die Holländer nach, die ihr Schauspiel ebenfalls von den Spaniern und Engländern empfangen hatten. Darum kann er auch eben so wenig wie Lohenstein, der nach den Italienern arbeitete, zu den volksmäßigen Theaterdichtern gerechnet werden, so wenig wie die Unzahl jener Schuldramen, die schon früher auf den Gymnasien gebräuchlich waren.

Nach langer Versäumniß erwachte erst wieder in Gottsched's Tagen das Bedürfniß zu einem wahren Schauspiel. Der Stimmführer jener Zeit kannte nur die Franzosen als Meister und Gründer ächter Kritik, als Muster der Dichtkunst und als vollendete Hof- und Weltleute, die einzig in Europa Witz hatten und verstanden. England hatte sich nach der Rebellion mehr als früher isolirt, das sinkende Spanien war fast vergessen, und die französische Literatur war in vollester Kraft und Wirkung, wenn sie auch vielleicht schon ihren Culminationspunkt überschritten hatte. Ihr Einfluß auf Europa, vorzüglich aber auf Deutschland, dem in einer traurigen Zwischenzeit alle geistigen Stütz-

punkte waren geraubt worden, war allgemein und schien unerschütterlich.

Man war überzeugt, die französische Tragödie müsse auch die deutsche sein. Die englische, wie die spanische Form, sowie Alles, was dieser eilig angenommenen Mode zu widersprechen schien, würde Barbarei gescholten. Cl. Schlegel, der Erste, der in einigen Lustspielen: „Die stumme Schönheit", „Der Triumph der guten Frauen", einen eigenthümlichen Sinn zeigte, schrieb seine Trauerspiele in der Manier der Franzosen. Gottsched und seine Schüler kannten nichts Höheres als diese Manier. Lessing zeigte zuerst wieder, was die deutsche Sprache vermöge, und nach einigen merkwürdigen Versuchen erschuf er ein ächtes deutsches Schauspiel, „Minna von Barnhelm", welches noch jetzt der Bühne unentbehrlich ist, weil es die Gesinnung des Tages, den Charakter der Nation, die Soldatenehre jener Tage so großartig schildert, daß nach so vielen Verwandlungen der Zeit das Gemälde noch immer wirkt. Daß auch die spätere „Emilie" wahrhaft der Nation, nicht als vorübergehende Erscheinung, sondern als ein bleibendes Denkmal angehöre, hat der Erfolg bewiesen. Es schien sich eine wahre deutsche Schule zu bilden, um so mehr, da durch Eckhof und Ackermann auch Schauspieler in demselben Sinne auftraten, und ihren Zöglingen die wahre Darstellung der Natur und

des Charakters zeigten. Alles schien für unser Theater gewonnen, als Goethe sein ganzes Zeitalter begeisterte. Um dieselbe Zeit erreichte auch die Kunst der Bühnendarstellung ihre Vollendung, und da der Deutsche nun, später zwar als andere Völker, seine Eigenthümlichkeit gefunden, und sie so schön und klar ausgesprochen sah, schien für alle Zeit eine nationale Bühne, die mit der früheren englischen und spanischen wetteifern konnte, gegründet. Die Dichter, die sich dem Genius Goethe's zuerst anschlossen, hatten zwar weder dieselbe Gewalt, wie er, noch lenkte sie derselbe klare Geist; sie zeigten sich mehr kühn, als stark, und verwandelten schon früh die Natur und Mannichfaltigkeit ihres Meisters in Manier: aber Klinger gab uns in seinen „Zwillingen" ein ächtes Trauerspiel, das mit Recht damals über einen geistreichen Nebenbuhler, als wahrhaft dramatisch und theatralisch den Preis errang, das von den Zeitgenossen mit allgemeiner Begeisterung bewillkommt wurde, und uns wol noch als ein herrliches Werk erfreuen könnte, wenn es nicht an einer monoton krampfhaften Sprache litte, die den Fluß der Reden und Scenen immerdar unterbricht und gleichsam die Sache immer wieder von vorn anfängt. Klinger hat niemals diese ächte tragische Begeisterung wieder erlebt, und seine späteren Sachen leiden an Kälte und prosaischer Moral, wie die früheren, die den „Zwillingen" folgten,

an gesuchter Seltsamkeit und Manier. In jener Zeit, als alle Kräfte in Deutschland erwachten, führte uns Lessing, die Schule Goethe's und viele unserer besseren Schriftsteller zu den Engländern, und lehrten uns Shakspeare's Größe kennen. In jenem früheſten und kräftigſten Werke Goethe's, seinem „Götz", war es eben so auffallend als bedenklich, daß das Gedicht in seiner wunderbaren Größe und Mannichfaltigkeit so wenig sich dem Theater fügte, ja wol nicht blos dieser und jener Bühne, sondern aller theatralischen Darstellung widersprach und sie unmöglich machte. Dieser sonderbare Mangel, bei dem Ueberflusse jedes anderen Talentes, hat sich auch nachher in allen dramatischen Werken dieses größten Dichters der Deutschen sowie der neueren Zeit, bemerklich gemacht, und hat wol hauptsächlich mit dazu beigetragen, daß unser deutsches Theater keinen sicheren Grund hat legen können.

Seelenmalerei, trefflicher Dialog und musterhafte Sprache, große Gedanken und Begebenheiten, Entwicklung und Zeichnung der Charaktere, alles dieses, nebst glänzenden Schilderungen und meisterhaften Versen machen immer noch kein wahres Bühnenstück. Und so sind die „Wahlverwandtschaften", „Werther", die unvergleichlichen Novellen desselben Dichters, sowie ein großer Theil seines „Meister", gleichsam nur durch Vorsatz nicht in dramatischer Form gebildet,

und sein „Tasso", „Götz", „Egmont", die „Iphigenia" und „Natürliche Tochter", sowie „Clavigo", „Stella", „Claudine", wie die übrigen dramatischen Gedichte sind Meisterwerke in Dialog gesetzt, aber, wenn wir es strenge nehmen wollen, keine ächten dramatischen Gedichte. Sie können auch, als solche, auf dem Theater keine große Wirkung hervorbringen. Der nähere Erweis dieser Behauptung, deren Richtigkeit jeder Bewunderer unseres Dichters schon längst gefühlt haben muß, bleibt einem anderen Blatte vorbehalten. Goethe's wunderbare Natur hätte wol in seiner Poesie wenigstens eben so viel aufopfern müssen, wenn er die theatralische Wirkung gefunden hätte, als er durch dieses Gelingen nur irgend gewinnen konnte.

Lessing, der die französische Tragödie entfernen, und Diderot's Hausvater bei uns einheimisch machen wollte, der in seinen dramatischen Arbeiten sowol, wie in seiner Kritik auf die Natur hinwies, hatte Goethe und dessen Freunden vorgearbeitet, sowie diese durch vielfache merkwürdige Versuche den Sinn für das Einheimische, Einfache und Familienleben erhöhten. Schröder, unser größter Schauspieler, aber weder tragischer noch komischer Dichter, zeigte in seinen dramatischen Arbeiten, wie das wahre Verständniß der Bühne dem Schriftsteller dichten hilft. Die meisten seiner Schauspiele halten jene oft getadelte Mitte zwischen

dem Rührenden und Komischen, einige sind umgestellte Novellen, andere mit Einsicht alten englischen Komödien mit eben so feiner Sittlichkeit als heiterer Anmuth verbessernd nachgeahmt: andere zeigen rührende und erschütternde Verhältnisse, genau und wahr, aber nicht kleinlich oder in Carikatur gemalt, aus unserer deutschen Bürgerwelt. Von einem höheren Standpunkt, wenn der Kritiker von der Bühne nur das Große und Vollendete verlangt, ist es leichter, auf diese Gemälde mit Hohn hinab zu blicken und sie zu verspotten, als ihren ganzen Gehalt zu würdigen und ihnen mit Unbefangenheit des Kenners den Platz anzuweisen, der ihnen auf dem wahren deutschen Theater gebührt. Der Schauspieler, sowie der dramatische Dichter, der aus ihnen nichts lernen kann, mag wol nur ein Talent zur Bühne bringen, dessen Aechtheit man bezweifeln dürfte. Denn die Entwicklung wie Vorbereitung der Charaktere und Sachen, das Fortschreiten der Handlung in jeder Scene und Rede ist so trefflich und meisterhaft, daß Schröder eben einer jener Autoren ist, welche beweisen, daß es Talente gebe, die ohne wahrhaft poetisch begeistert zu sein, durch Kenntniß der Bühne und Kunst, gelenkt von edlem Geist und starkem Charakter, vom Spiel des Theaters auf die rechte Art unterstützt, allerdings Werke hervorbringen können, die sich der Poesie anschließen

und auch den strengen Kenner befriedigen. Die Sprache dieses Autors ist dabei im Ganzen noch so frisch und lebendig, eben weil sie wahrhaft dramatisch ist, daß seine Stücke von jedem deutschen Theater hochgehalten und mit Fleiß und Liebe gespielt werden sollten. Schröder war es auch, der, wenn auch nicht zuerst, doch mit großem Eifer und Erfolg Shakspeare auf unser Theater verpflanzte. Wie es ihm gelungen, in wiefern er den Dichter verstanden, ob er seiner Zeit und ihren Vorurtheilen zu viel nachgegeben, ob er sie gehörig gekannt, alle diese Fragen mögen an einer andern Stelle erörtert werden. Auch Garrick ist mit dem größten Dichter nicht mit dem großen Sinn und der Billigkeit verfahren, die man erwarten konnte, und nur die neuere englische Bühne ist immer mehr zu den Originalen zurückgekehrt, und hat die Verfälschung derselben mit jedem Jahr mehr vermieden. In Wien muß noch heut zu Tage der mehr als lebenssatte Lear am Leben erhalten werden, und hie und da melden sich allerdings wieder Stimmen, die die Größe des Dichters tadeln und sie zur bequemen Kleinlichkeit herabziehen möchten. Kein Zeitalter wird vielleicht wieder mit der gesunden Lebensfülle sich an der ächten Tragödie so ergötzen können, wie die Athener von ihren Dichtern, oder die Einwohner von London, als Shakspeare lebte, von seinen mächtigen Gebilden sich heiter und kräftig

von dem Höchsten der Bühnenkunst durchdringen ließen. Die Schwächlichkeit kann sich wol am Grausamen, aber nicht am Erhabenen erfreuen. — Als Schröder in Wien, und dann in Hamburg lebte, und hier das Theater führte, war die deutsche Bühne wol auf dem Gipfel ihrer Kunst. Auch war in jenen Jahren der Geschmack und die Liebe des Volkes am wenigsten einseitig. Alle Fähigkeiten im Darstellen wie Dichten wurden ausgebildet. Shakspeare wurde mit Enthusiasmus begrüßt, sowie die neue frische Lebenskraft, mit der sich Goethe und dessen Schule ankündigte. Aber diese Gemälde aus dem Leben und den nächsten Umgebungen hatten nicht den Sinn für die Feinheit oder den Muthwillen der französischen Komödie vernichtet, jene Rührung hatte dem Lachen und Scherz keinen Eintrag gethan, und dieser gebildete Witz schloß wieder nicht die kräftigen Lustspiele der Engländer und die Dramen eines Otway und seiner Zeitgenossen aus, so wenig wie Goldoni's wahre und leichte Charakteristik, und wenn Bock, Stephanie, Gotter, Bode und Andere übersetzten, nachahmten, oder Brandes und manche Schwächere oder Stärkere einen eigenen Weg sich suchten, so war in dem Erfreulichen dieser Mannichfaltigkeit, in dem vielfachen Streben doch ein gemeinsames, wahres und deutsches Element, was Alle verband, vorzüglich durch die Art und Weise, in welcher

diese Gestaltungen auf dem Theater lebendig, ohne Uebertreibung wahr und natürlich, ohne Nüchternheit, das Lustspiel witzig ohne Verzerrung, die Tragödie mit ächter tragischer Größe ohne Krampf, oder widrige, vornehme Monotonie gespielt und ausgeführt wurden. — Die Natürlichkeit war in Deutschland durchgedrungen, sie zu verehren, war die herrschende Stimmung. Wenn aber der Haß gegen Affektation oder Verfolgung nichtssagender Phrasen und der Etikette der Empfindung so abschließt, daß das Gemüth Alles, was diesem blos entgegengesetzt ist, hochhält, also mit dem Natürlichen und Wahren auch das Rohe, Nüchterne, Gemeine als poetisch und edel anerkennen will, eben in so fern es als Wirkliches vor unseren Augen lebt und webt, so ist der Mensch dann in einem Irrthume befangen, der ihn vielleicht von Kunst und Wahrheit noch weiter entfernt, als ihn jemals hergebrachte conventionelle Formen verschlagen können. Ein schwaches, reizbares Gemüth, mit schönem Talent vereinigt, ward von dieser Stimmung beherrscht, um sie nachher selbst zu beherrschen, und seine Landsleute auf lange, als sein ergötzliches Idyll „Die Jäger" erst Eingang gefunden hatte, mit Rührung, Unbedeutenheit, falscher Natur und Verzerrung des Einfachen zu ängstigen. In allen Stücken Iffland's muß die Gesinnung, das Gemüthliche, wie er es nannte, die Situation, durchaus die

Handlung und die dramatische Bewegung vertreten. Er bildet eben hierin den lehrreichsten Gegensatz zu Schröder. Wie viel hat er aus diesem entlehnt und geplündert (zu der Zeit, als seine Gemälde die seines besseren Vorgängers verdunkelten), nur nicht das dramatische Leben. Vergleicht man z. B. den „Vetter aus Lissabon" mit „Alte Zeit und neue Zeit", so sieht man, wie Iffland jene reinen Umrisse nicht brauchen konnte, sondern wie er die schon verletzenden Kinder in die ärgsten Carikaturen umschuf, das Elend noch drückender machte und ihm dadurch alle Würde raubte, aber dafür in jeder Scene Gesinnungen auslegte, indeß in jedem Auftritt die Handlung still stehen muß. Narkotisch betäubend wirkten diese Produktionen auf das deutsche Publikum, und der Schlaf wäre wol noch schwerer geworden, wenn nicht um dieselbe Zeit ein Genius diese Mattherzigkeit, wenn auch etwas zu ungestüm, aufgestört hätte. Von einem höheren Standpunkt, als dem der sogenannten Natur und Wahrheit konnte Schiller's ungestüme Jugend auch nicht ausgehen, nur wurde das Gemeine bizarr und das Rohe zum Entsetzlichen gesteigert. Alles, was der Forscher an Goethe bewundern muß, und worin er immer mehr Schönheit entdeckt, je tiefer er ergründet, fehlte dem stürmenden Jüngling. Seine Motive sind schwach und ungenügend, oft bis zum Komischen, seine Charaktere über-

trieben, den genügenden Schluß konnte er in seinen drei ersten Trauerspielen nicht finden. Wird der Zuschauer aber von Uebertreibung, falschem Pathos, Willkür und oft Umkehrung des Wahren nicht zu sehr verstimmt, so entdeckt er in jedem dieser Werke eine Fülle ächten dramatischen Talentes, jenes theatralischen Instinktes, der Alles vor unseren Augen und der Phantasie in Leben und Thätigkeit setzt. In jeder Rede schreitet die Handlung vor, jede Frage und Antwort gibt Theaterspiel, die Spannung steigt, Alles, was hinter dem Theater und in den Zwischenakten geschieht, belebt die sichtbar gemachte Gegenwart. Franz Moor bleibt Fratze, und er war jener gebildeten Zeit der Schauspielkunst wenig zusagend, wie es noch unbegreiflich ist, daß Iffland, sowie manche Schauspieler, die das Studium liebten, auf die Darstellung dieser Unnatur großen Werth legen konnten. Aber die theatralische Wirkung, das Fortschreiten, das Lebendigwerden durch das Spiel, diese Gaben, die dem Dichter mit der Geburt geschenkt sein müssen, indem er sie nicht erwerben, nur ausbilden kann, gaben die Hoffnung, daß aus diesem Ungeheuern, Mächtigen, Rohen und doch Poetischen sich der künftige wahre dramatische Dichter, wenn er nur erst das Antlitz der Wahrheit geschaut hatte, hindurch arbeiten würde. Hatte er doch alle jene Vorzüge, die dem so viel größeren und

reicheren Geiste, dem klaren Goethe, in dessen Dichtungen sich die Schönheit mit Wohlgefallen spiegelte, fehlten, und die dieser, so vielseitig er strebte, nicht finden konnte. Nach wenigen Jahren aber war Verwirrung und Verwöhnung im deutschen Publikum schon so weit gediehen, daß man nicht mehr Anstand nahm, vom Theater schon vieles Andere, nur nicht mehr das Theater zu erwarten. „Don Carlos" entzückte noch mehr, als die vorigen Arbeiten des Dichters. Es war natürlich, daß die große Angelegenheit der Staaten und des Menschengeschlechtes, die damals auch politisch schon und praktisch verhandelt wurde, die ganze Zeit sowie den Dichter anzog und bewegte. Daß sich der Geist, der neue Philosophie wie Staatskunst schuf, sich auch im Theater vernehmen ließ, war begreiflich; in Tragödien aus der Geschichte, die ähnliche Verhältnisse im Stadte darboten, und dieselben Fragen erzeugten, die unsere Nachbarn zu verhandeln anfingen, konnte man es sogar fordern, und haben doch einige der größten Schönheiten des früheren „Egmont" eben daher ihren Ursprung. Erwarten durfte man aber mit Recht, daß diese Erörterungen dramatisch und im Sinn und Bedürfniß des Theaters geschehen würden. Doch, seltsam genug, der aufgeklärte, freiheitsschwärmende Posa, so unmöglich wie Franz Moor, läßt, so oft er erscheint, das Stück stillstehen, die berühmteste Scene

der Tragödie, die den meisten Enthusiasmus erregte, und noch wol jetzt die größte Theilnahme erweckt, ist die, wo ohne Möglichkeit und Wahrheit, ohne alle Nothwendigkeit der eigenwilligste Tyrann in die Schule genommen wird, und halb bekehrt von dannen geht. Intrigue (die das Trauerspiel nicht verträgt) sieht man, zu viele Bewegung, aber wenig Handlung, große Schönheiten, aber wenig Wahrscheinlichkeit, die Motive eben so schwach, wie in den ersten Versuchen, in der höheren Kunst hat der Dichter nichts gelernt, aber er ist im dramatischen Talent, in theatralischer Beweglichkeit zurückgegangen: Gesinnungen, in welchen die Scenen still stehen, Meinungen, Reflexionen, Untersuchungen und Seelenzustände ersetzen die eigentliche Handlung: und gerade diese Verstöße gegen das Theater wurden dem selbst enthusiasmirten Dichter, der neuen Ansichten seinen Gegenstand aufgeopfert hatte, als eben so viele Vorschritte und Trefflichkeiten angerechnet, sowie er selbst in seinen merkwürdigen Briefen über das Gedicht mit begeisterter Sicherheit die Sache von derselben Seite, wie seine Zuschauer, betrachtet.

Als nun das Publikum schon gewohnt war, Schauspiele mit wenig, oder fast keiner Handlung zu sehen, ward es einem rüstigen, vielschreibenden Talente nicht mehr schwer, sich auf eine Zeit des Theaters fast ausschließlich

zu bemächtigen, und im Lustspiel, Schauspiel, rührenden Drama, Hysterie und Farce, oder allen jenen Ab- und Unterarten, welche der kundige Polonius aufzählt, die Menge von der Bühne herab zu beherrschen und an dem Besseren irre, und für dessen Genuß unfähig zu machen. Die Griechen nannten witzig und wahr den Diogenes einen rasenden Sokrates, und Kotzebue fing damit an, uns anfangs einen rasenden Goethe aufzustellen. Die „Geschwister", „Stella", „Clavigo" mußten in den ersten Arbeiten des raschen Bühnenhelden sich eine wilde Verzerrung gefallen lassen, und dieselbe Natur und weiche Milde, die früher den Einsichtigen gerührt und entzückt hatte, ward jetzt mit viel lauterem Jubel von der Menge begrüßt, indem sie die edleren Gebilde nicht kannten, oder berauscht wähnten, in diesen ungeschickten Verzeichnungen einer unkundigen Hand die ächte Menschheit in frischeren Farben wahrzunehmen. Zu leugnen, daß Kotzebue Talent gehabt habe, wäre kurzsichtig; wie Weniges aber das bloße Talent, ohne Studium und Ausbildung, ohne Enthusiasmus und Charakter erreiche, hat eben dieser stets fertige Autor bewiesen, denn man ist nicht unbillig, wenn man behauptet, daß keines seiner Schauspiele trefflich sei, oder auch nur die Prüfung einer halb strengen Kritik ertragen könne. Goethe, Iffland, Schröder, unsere älteren, halb oder ganz vergessenen Lustspieldichter, Holberg,

Goldoni, Gozzi, auch Shakspeare und die Engländer, so viele ihm von ungefähr zugänglich wurden, sind von ihm nicht großmüthig geplündert und hart und widerwärtig entstellt worden. In seinen ersten Dramen bestach er das Gefühl durch weichliche Sentimentalität, und ein Schauspiel, das ohne Charakter und Wahrheit ist, etwas Unbegreifliches vorträgt und in Liebe und Frieden eben so seltsam schließt, entzückte Deutschland und nachher Europa. Die zum Sprichwort gewordene „Gurli" hat über unsere vaterländischen Grenzen hinaus weniger Herzen erobert. Indem der Verfasser durch weichlichen Ueberreiz, durch Schwelgerei in kranker Empfindsamkeit Alles bestach, und oft genug die Scene still stehen mußte, um diesen Ergießungen des Herzens Bahn zu machen, war er doch sicher genug, niemals sein Ziel ganz so, wie Iffland, aus den Augen zu verlieren, denn seine Handlung rückt mehr vor, das Theater bewegt sich lebendiger. Auch müssen Gesinnungen, Wohlthun, Rührung, Kitzel wollüstiger Empfindungen, Anspielungen und Zweideutigkeiten, die oft genug aller Grazie entbehren, immerdar für Charakter und Handlung eintreten und die Rechnung des insolventen Dichters bezahlen. Wie er es nicht verschmäht, zur niedrigsten Posse hinabzusteigen (wo er aber doch am wahrsten und natürlichsten erscheint), so war ihm auch Geschichte, Philosophie nicht zu hoch, um

sie abzuhandeln, lächerlich zu machen, und große Erscheinungen der Zeit zu würdigen, oder an den Pranger zu stellen. Immerdar treffen wir ihn als Mitkämpfer und Sieger im Namen der unwissenden Menge und deren Lorbeeren mit ihr theilend: selbst als Werner in seltsamer Verirrung den Beifall seiner leicht getäuschten Zeitgenossen vorübergaukelnd an sich riß, war dem sonst so prosaischen Bühnenhelden auch jene Mystik nicht verwerflich, sondern, wie er im „Schutzgeiste" versuchte, nachahmungswürdig. So war denn nun das Theater unterwiesen und dahin abgerichtet, daß weder Handlung noch Charakter, weder Würde noch Wahrheit in seinen Schattenspielen nothwendig sei, sondern Anekdoten, Mordgeschichten, rührende Entwicklungen, Novellen, Romane, in denen die Begebenheit ganz außerhalb und in der Vorzeit liegt: oder Abhandlungen, seichte Späße, zügellose Sitten, die komisch sein und das Lustspiel vertreten sollten, das Abgeschmackte ohne weiteres war oft an der Reihe, als dramatische Unterhaltung zu dienen. — Zum zweiten Mal und mit größerer Wirkung erhob sich Schiller's Kraft, um seine Landsleute aus diesem trägen Schlummer aufzurütteln. Der edle Dichter hatte indessen viele Studien durchgearbeitet, über Philosophie, Kritik und seine Kunst gearbeitet und gedacht (vielleicht als Dichter zu viel), und die Resultate eines tiefsinnigen Lebens, sein Ankämpfen

gegen das Geringe und Nichtige vertraute er seinen Tragödien und der Bühne, wodurch zwar langsam, aber um so sicherer jene verderbenden Fluten zurückgedämmt wurden. Denn Shakspeare, das ältere Lustspiel der Engländer und Italiener, ja der einheimische Schröder waren vernachlässigt oder vergessen, Goethe vom Theater fast ganz ausgeschlossen. Was Schiller gewirkt hat und noch wirkt, weiß und fühlt ein Jeder und Deutschland muß ihm für alle Zeiten dankbar bleiben. Er nahm das Regiment aus jener unmündigen Hand, um die Musen durch seinen geweihten Stab wieder zu uns herab zu winken. Wie aber „der Mensch sich von sich selbst nicht trennen kann", so hatte sich im wahren Dichter, vorzüglich durch seine Studien, sein Hang zur Reflexion mit seinen übrigen Eigenheiten ebenfalls ausgebildet, er prägte seinem großen Trauerspiel zugleich jene Theorie über die Kunst ein, die er seitdem als Denker abstrahirt hatte, und zwar nicht in das innerste Wesen desselben hinein, sodaß es mit der Begeisterung aufging, und mit dieser ein und dasselbe wurde; sondern er legte es kenntlich und leserlich als Absicht in die Außenwerke zur Schau, sodaß nicht nur das Doppelte sich aussprach, die Charaktere und ihre Gesinnung, und zugleich mit diesen, was der Dichter über sie und ihre Lage meinte, sondern ebenfalls die Theorie der Dichtungsart selbst und wie sie sich ver-

kündigen müsse. Dies meldet sich in der willkürlichen Abtheilung des „Wallenstein" zu scharf, und hemmt die theatralische Wirkung, die ohne diese zu bewußtvolle Umständlichkeit weit größer sein würde.

Wie der Dichter im „Wallenstein" und der „Maria Stuart" auch vorgeschritten ist, so sind ihm dennoch die Schwächen der früheren Zeit nachgefolgt. Die Handlung ist nicht wahrscheinlich, die Charaktere sind oft mit sich im Widerspruch, vorzüglich aber sind die Motive schwach und ungenügend. Die Katastrophe befriedigt in keinem Werke, und in allen Gedichten, in den letzteren mehr und mehr, ist der Fortgang der Handlung, die Bewegung des Drama jenen lyrischen Ergüssen, oder Reflexionen, Gesinnungen und Meinungen aufgeopfert, die, sowie das Publikum nun einmal gewöhnt und verwöhnt war, nicht nur dem Werke keinen Eintrag thaten, sondern weit mehr als jene Schönheiten und großen Charakterzüge gerühmt wurden, die ächt dramatisch sind, sodaß es jene Zierrathen oder Hemmungen bis jetzt weit mehr gewesen sind, die den lebenskräftigen Gebilden dieses Lieblings der Musen seinen Beifall und Ruhm bei der Menge erworben haben, als jene Vorzüge, durch welche er ein wahrer dramatischer Dichter ist. Durchdrungen von der Nichtigkeit dessen, was die damaligen Dramatiker beabsichtigten, hatte der Dichter in Kritiken, Epi-

grammen und in der Tragödie selbst, auf jenes große Schicksal hingewiesen, welches in der alten Welt, und in der neueren im Shakspeare so mächtig auftritt: nur freilich niemals so, wie in den Werken Schiller's, wo Alles darauf hindeutet und der Dichter selber es namhaft macht, wodurch es gleichsam ein äußeres, von den Leidenschaften und Begebenheiten unabhängiges Wesen wird, statt daß es sich beim Briten innigst mit allem Menschlichen, bis auf Laune und scheinbaren Zufall hinab, vereinigt, und der Dichter in der Fülle seiner Darstellung nicht darum zu wissen scheint; oder daß es auf so geheimnißvoll furchtbare Weise wie in der alten Tragödie majestätisch vorüber schreitet. Diese Anschauung, welche Schiller schon in das äußere Bewußtsein herabgezogen hatte, wodurch in den „Feindlichen Brüdern" sie schon ein Räthselspiel, ein willkürliches Auflösen in einen mehr witzigen Verstandesbegriff wurde, ward nachher von den Manieristen leidenschaftlich ergriffen, um uns nun statt Familienelend, kleinlichen Bösewichtern, Schulden und Verschwendung ein noch kleinlicheres, boshaftes und schadenfrohes Wesen aufzudrängen, welches sie Schicksal tauften, und das, weil es eben so ganz willkürlich ersonnen war, von Natur und Wahrheit, sowie von der Kunst noch ferner stand, als alle jene kleinlichen Schilderungen, denen man nun auf immer entwachsen zu sein glaubte. Wie sehr

Schiller immer mehr das eigentliche Drama in seiner „Jungfrau" auflöste, noch mehr in den „Feindlichen Brüdern", es ebenfalls im „Tell" ganz in Rede, Gesinnung, Situation verwandelte, ist schon oben gesagt. Sodaß die beiden Genien, die unsere Literatur und Bühne auf immerdar selbständig machen konnten und sollten, letztere durch Beispiel und Lehre wiederum zum Schwanken brachten, nachdem sie sie gestützt hatten: Goethe, indem es ihm nicht gelang, die Theaterwirkung zu finden; und Schiller, indem er für Publikum und Schauspieler das Herausheben und Isoliren lyrischer und oratorischer Theile rechtfertigte und jene Formen und Ueberzeugungen, die schon einheimisch geworden waren, in Vergessenheit brachte; sowie Goethe durch seine Lehre vom Ideal, die freilich auch oft noch mißverstanden wurde, uns ebenfalls das, was deutsch, eigenthümlich, volksmäßig sein sollte, verdunkelt hat. Die Idealjäger, die meist nur leerem Nebel nachlaufen, sowie die Schicksalsjäger haben sich abgelöst und sind nach verschiedenen Richtungen gegangen, doch rennen beide noch oft aneinander.

Ich glaube, daß seit dem Alterthum bis zu unseren Tagen hinab (indem ich mich freilich nur auf bekannte Gedichte beziehe), die Aufgabe der „Feindlichen Brüder" noch niemals so schwach und ungenügend, dem Drama so völlig widersprechend, ist gelöst worden, als in der Art und Weise,

wie Schiller es versucht hat. Ich komme immer wieder auf diese Arbeit zurück, weil sie es vorzüglich ist, die unsere Bühne aus allen Fugen gerenkt hat, sowie die seltsame Vorrede damals Verwirrung verbreitete, die sich erst nach manchem Jahre wieder völlig zerstreuen wird. Hier hat mit aller Kunst der Rede das völlig Undramatische, das Unmögliche, ja die völlige Auflösung des Theaters gerechtfertigt werden und zu einer Theorie, zum Grundsatz des ächten Schauspiels erhoben werden sollen. Handlung, Charakter, Motive, innere Nothwendigkeit und das Wahrscheinliche werden nun als eben so überflüssig und störend, wie das Nationale, Hergebrachte und das ewige Gesetz der Bühne und der dramatischen Poesie behandelt. Und diese Umkehrung der alten, hergebrachten Ordnung entspringt nicht etwa aus Ueberfülle dichterischer Kraft, aus Ueberschwang sich mißverstehender Genialität, sondern aus irregehender Systemsucht, die ein einseitiges Spekuliren mit Begeisterung verwechselt, und alten Pedantismus durch blendende Gedanken und Reden für das kurzsichtige Auge unkenntlich macht.

Dieser scheinbar große Aufschwung, in dem Viele in diesem völlig undramatischen Werke das größte, ja das einzig klassische unserer Nation sahen, erleichterte auch sogleich jenen kleinen, halb-epigrammatischen Lustspielchen, ohne Inhalt und Charakter, den Eintritt, von denen damals alle unsere Bühnen

überschwemmt wurden, in denen zwei, dritthalb Personen empfindsam oder leichtfertig um Nichts mit albernem Witze streiten und handeln. Diese Verirrung der Tragödie hat auch jenen seichten Späßen vorgearbeitet, die der Deutsche immer noch unermüdet von den pariser Vorstädten so demüthig borgt: denn hat man vergessen, daß das Theater Theater sein soll, so wird es natürlich ziemlich gleichgültig, welche wesenlosen Schemen ihr nüchternes Schattenspiel dort treiben.

Die Bekanntschaft mit Calderon hatte schon im Stillen auf einzelne junge Gemüther gewirkt. Seine Größe muß begeistern, seine Sprache entzücken, und das Seltsame, Fremde, für den Deutschen Unnationale, selbst das Unverständliche übt einen gefährlichen Reiz, wenn das Gemüth einmal aufgeregt ist; denn künstliche Dialektik, die im Plan mit aufgegangen und im Witz der Composition vollendet ist, gibt das von allen Seiten gefangene Gemüth nicht leicht wieder frei, wenn es nicht in zu rascher Willkür das Erhabene und Schöne mit dem, wodurch es vielleicht sich beängstigt fühlt, zugleich aufgeben will. Jenes Schicksal, welches Schiller namhaft gemacht und gleichsam als Persönliches gefordert hatte, das er im Shakspeare nicht gefunden und in den Alten wol verkannt hatte: jene große, göttliche Fügung, in der Geschichte so lesbar und dem reifen Gemüthe in allem Menschlichen so nahe: dieses verständliche

Geheimniß, welches Aeschylus und Sophokles schon so großartig sangen, und das Shakspeare so milde und tiefsinnig aussprach, ist in diesen Dichtern wie in der Wirklichkeit nicht jedem Auge sichtbar. Viele verlangen von der Geistesnähe gespenstische Wirkung, das Göttliche, Gott und der Glaube an ihn, soll furchtbar erscheinen, das Geflecht wunderbarer Verhängnisse soll den Reiz eines entsetzlichen Räthsels mit sich führen, und die Nemesis mit dem Greuel einer Empuse erscheinen. Daß die furchtbare Grazie, wie man sie schön genannt hat, eines Sophokles und Shakspeare auch etwas von diesem Gefühle fordert, ist unleugbar, daß aber jener gräßliche Witz nicht vorherrschen darf, ist eben so klar. In diesem aber verkündigt sich sehr oft die Größe Calderon's und der Spanier, und dieses Element des religiösen Gefühls ist es, welches in vielen spanischen Legenden, Wundergeschichten und ihren Autos ausgebildet ist. Ob dieses räthselhafte Wunder, das Grauen in dem Erhabenen und die Angst in der geheimnißvollen Furcht vor dem Göttlichen, wenn es zu sehr überwiegt, und die Wagschale der Heiterkeit, stillen Andacht und des einfachen Glaubens als zu leicht in die Höhe wirft, nicht, mit Leidenschaft gemischt und in starker Consequenz am Ende das ächte religiöse Gefühl völlig verdunkeln und in sein Gegentheil verwandeln kann, ist hier zu untersuchen

nicht Zeit und Raum. Wenigstens gibt es eine höhere Gestalt des Christenthums, die in der Freiheit auch den Glauben rettet, und diejenigen haben ohne Zweifel Unrecht, die den Calderon vorzugsweise einen religiösen oder christlichen Dichter nennen und nicht zugeben wollen, daß Shakspeare fromm sei, und um so mehr, als die Religion nicht in der Oberfläche seiner Gedichte, oder als Stoff selber sich darstellt, sondern als innere, verborgene Kraft seiner Gesinnung wirkt.

Bald war, ohne nähere Kritik, Calderon der Lieblingsdichter unserer Nation geworden. Das Zufällige, Fremdartige, Conventionelle, das seine Zeit ihm auferlegte, oder das er zur Künstlichkeit erhob, wurde dem Wesentlichen, Großdramatischen in seinen Arbeiten nicht nur gleich gestellt, sondern oft dem wahren Dichterischen vorgezogen. Man vergaß auf lange, was man vor kurzem noch an Deutschen wie Engländern bewundert hatte, und so ungleich beide Dichter auch sein mögen, hielt man Calderon und Shakspeare doch wol für Zwillingsbrüder, und Andere, noch mehr Begeisterte, meinten, Calderon fange da an zu sprechen, wo Shakspeare aufhöre, oder führe jene schwierigen Aufgaben auf große Art durch, denen sich der kältere Nordländer nicht gewachsen fühle; selbst Goethe, ja sogar Schiller traten in jener Zeit den Trunkenen in einen dunkeln

Hintergrund zurück, jenen Berauschten, die wirklich und im Ernst glaubten, das wahre Heil für die Poesie könne uns nur von den Spaniern, und namentlich von Calderon kommen.

Die Folgen dieser Verirrung zeigten sich bald, und zwar in einer Gestalt, daß man anfangs unentschieden bleiben mußte, ob man das neue Talent mit Freude begrüßen, oder mit ahndungsvoller Furcht von der Bühne zurückweisen möchte. Calderon, sowie alle seine Landsgenossen, waren nicht blos durch ihren Genius, durch Kritik, oder Vernunft und Gewissen in Schranken gehalten, um in den seltsamen Aufgaben, deren Lösung sie der Poesie und dem Theater vertrauten, gebändigt und gezügelt zu bleiben, damit sie die Gläubigen, poetisch Andächtigen und die Menge nicht verletzten. Wer sich in Schranken bewegt, und diese kennt und achtet, dessen Freiheit gewinnt durch die Hemmung und durch jenen Zügel, den nicht Willkür oder Zufall der Laune dem dichtenden Triebe anlegen, sondern jenes Gesetz, das, in der Entwicklung der Phantasie, so alt ist, als die Phantasie selber. Scheint es doch, als wenn Wunder und Legende sich von der Satzung und dem Worte frei machten, um in ihrer selbstgeschaffenen neuen Region dem Buchstaben des Wortes auf ihre poetische Weise zu versprechen, oder es in neuer Sprache durch scheinbaren !

derspruch zu beleben und neu zu deuten. Freilich wird es nur neu gedeutet, und die kühnste Erklärung, die sich am weitesten von dem Grundtext zu entfernen scheint, kehrt nach ihrem kühnen Schwunge nur um so demüthiger zu diesem zurück, um ihm selbst durch alle ihre Entdeckungen zu huldigen, und dem todt scheinenden Buchstaben neue Kräfte zu geben. Etwas Aehnliches erzeugt sich in der strengen Form, oder in Bildungen, wo die äußerlichen Verstandesbegriffe vorherrschen und sie lenken. Wie gefährlich es ist, sich von beiden auf eigene Hand, ohne inneren Nachhalt, los zu machen, beweist unser Werner, der gerade treffliche Naturanlagen genug hatte, um als ein glänzendes Meteor aufzusteigen, und nachher in Finsterniß zu versinken. Seine „Söhne des Thales" versprachen, mochte auch Willkür, Manier, unziemliche Nachahmung das Gedicht entstellen, mochte gleich der Hauptgedanke unhaltbar, ja selbst empörend sein, dennoch für die Zukunft einen wahren und großen Dichter. Als er aber das religiöse Element, erst, wie er wähnte, im protestantischen, und nachher im katholischen Sinne, zum Gegenstande der Dichtung erheben wollte, so konnte man wahrnehmen, wie nachtheilig dem anmaßlichen Dichter das Schrankenlose, die unbedingte Freiheit war, die er nur mißbrauchte, nicht, um das, was vor den Augen der Vernunft albern ist, mit dem Tiefsten un-

seres Gemüthes, wie Calderon, zu verbinden, sondern um unbedingt in der Albernheit und für dieselbe zu schwelgen und zu schwärmen. Wie übereilt, daß die Protestanten ihn für ihren Apostel, und wie vergeßlich, daß die Katholiken ihn für ihren Vertheidiger halten mochten! Und welche Verirrung, diese dogmatischen und polemischen Absichten nicht nur in die Poesie, sondern selbst in das Theater führen zu wollen! Aber auch diese Verirrung fand ihre schwärmenden Anhänger, und es ist nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß viele Protestanten, die Freunde der Poesie zu sein glaubten, zu einer gewissen Zeit viel katholischer waren, als die eifrigen Katholiken selbst.

Wo blieb das Deutsche, Vaterländische, Eigenthümliche? Jene zu weit getriebene Verehrung des Lessing, das Verständniß unseres Goethe, ja nur eine wahre, ungelogene Verehrung unseres Schiller? denn Treulosigkeit, Vergeßlichkeit, das Segeln mit jedem Winde kann doch unmöglich Vielseitigkeit ersetzen sollen. Und so mußte jenes neue, und nicht unbedeutende Talent, welches ich oben bezeichnete, blenden, hinreißen, berauschen, gleichsam eine Epoche unserer Bühne bezeichnen. Die „Schuld" Müllner's ist, je nachdem man den Standpunkt wählt, ein großes, merkwürdiges Gedicht zu nennen, oder auch als die Fülle alles untragisch Gräßlichen und Abscheulichen zu bezeichnen, weil

es so ganz, mit Kraft ausgerüstet, die Geburt jener Tage und der Sieg aller Ungebundenheit ist, die alle Schranken verlacht, nicht nur jene der Poesie und Moral, der menschlichen Gefühle und des poetischen Anstandes, sondern auch des Verses, der Möglichkeit und alles Schicklichen. Um so wunderlicher, daß in dieser jakobinischen Freiheit der alte Pedantismus der Einheiten und der mißverstandene Aristoteles (fast auf Art der Franzosen) im grellen Widerspruche schwärmt. Das Verbrechen, als solches, soll interessiren und tragisch sein. Die Losgebundenheit erkennt natürlich weder Moral, noch Kirche, noch jene Scheu, die bis dahin die Schwelle des Theaters bewahrte: und diese Zügellosigkeit ist die tragische Begeisterung, die so Viele damals für den neuen Weg hielten, der uns unmittelbar wieder zu Sophokles führen würde. Ob dieses große, kräftige Talent (das sich aber nur ein einziges Mal so tüchtig ausgesprochen hat) früher oder später sich zu einem wahren Dichter würde ausgebildet haben, ist eine Frage, die niemals kann entschieden werden; was die Zeit vorgearbeitet hatte, wurde von ihm geschickt benutzt, und diese Zeit selbst wurde durch dies Talent auf lange gestimmt und verstimmt; doch ist zu glauben, daß jetzt die letzten Töne fast verklungen sind. Houwald, Grillparzer, und einige jetzt schon vergessene, läuteten schwach, wie mit gesprungenen Glocken, und ziem-

lich kreischend, nach. Raupach, ein Fortsinger der Unmelodie, klügelt und rechnet aus Verstandesbegriffen, kälter als Alle, seine Compositionen zusammen. Beifall, Schelten, Lob, Tadel tobt und lärmt bald spanisch, bald psychologisch, bald dithyrambisch, kalt kritisch, auch persönlich, und eben darum giftig, dazwischen — und wo ist eine Spur des deutschen Theaters von 1760, oder 80, 90, 1804 u. s. w.?

Ist der Deutsche nur Deutscher, weil er kein Vaterland hat, Alles anerkennt, nichts durchdringt, jedes Neue versucht, mit eiligem Enthusiasmus lobt und nachahmt, um es nach zehn Jahren zu vergessen, und noch früher verschmähend mit Füßen zu treten? Ich will es nicht glauben, weil diese, mag man die Universalität preisen, wie man will, den Deutschen erniedrigt. Daß aber unser Theater sich so gezeigt hat, scheint mir ziemlich erwiesen. Können wir nicht Shakspeare zum Grundstein unserer Bühne brauchen, Goethe, Schröder, Schiller, manche von den Tadelnswürdigen hinzufügend, Engländer, Italiener, Franzosen und selbst Spanier, aber mit Auswahl und besonnener Kritik, nutzen, so wird die Verirrung immer wilder und in schnelleren Verhältnissen sich steigern, und Jedermann wird einsehen, daß wir Deutschen, mag unsere Literatur auch merkwürdig sein, doch keines eigentlichen Theaters bedürfen.

Bemerkungen

über

einige Schauspiele und deren Darstellung

auf

der dresdener Hofbühne.

---

nicht Zeit und Raum. Wenigstens gibt es eine höhere Gestalt des Christenthums, die in der Freiheit auch den Glauben rettet, und diejenigen haben ohne Zweifel Unrecht, die den Calderon vorzugsweise einen religiösen oder christlichen Dichter nennen und nicht zugeben wollen, daß Shakspeare fromm sei, und um so mehr, als die Religion nicht in der Oberfläche seiner Gedichte, oder als Stoff selber sich darstellt, sondern als innere, verborgene Kraft seiner Gesinnung wirkt.

Bald war, ohne nähere Kritik, Calderon der Lieblingsdichter unserer Nation geworden. Das Zufällige, Fremdartige, Conventionelle, das seine Zeit ihm auferlegte, oder das er zur Künstlichkeit erhob, wurde dem Wesentlichen, Großdramatischen in seinen Arbeiten nicht nur gleich gestellt, sondern oft dem wahren Dichterischen vorgezogen. Man vergaß auf lange, was man vor kurzem noch an Deutschen wie Engländern bewundert hatte, und so ungleich beide Dichter auch sein mögen, hielt man Calderon und Shakspeare doch wol für Zwillingsbrüder, und Andere, noch mehr Begeisterte, meinten, Calderon fange da an zu sprechen, wo Shakspeare aufhöre, oder führe jene schwierigen Aufgaben auf große Art durch, denen sich der kältere Nordländer nicht gewachsen fühle; selbst Goethe, ja sogar Schiller traten in jener Zeit den Trunkenen in einen dunkeln

Hintergrund zurück, jenen Berauschten, die wirklich und im Ernst glaubten, das wahre Heil für die Poesie könne uns nur von den Spaniern, und namentlich von Calderon kommen.

Die Folgen dieser Verirrung zeigten sich bald, und zwar in einer Gestalt, daß man anfangs unentschieden bleiben mußte, ob man das neue Talent mit Freude begrüßen, oder mit ahndungsvoller Furcht von der Bühne zurückweisen möchte. Calderon, sowie alle seine Landsgenossen, waren nicht blos durch ihren Genius, durch Kritik, oder Vernunft und Gewissen in Schranken gehalten, um in den seltsamen Aufgaben, deren Lösung sie der Poesie und dem Theater vertrauten, gebändigt und gezügelt zu bleiben, damit sie die Gläubigen, poetisch Andächtigen und die Menge nicht verletzten. Wer sich in Schranken bewegt, und diese kennt und achtet, dessen Freiheit gewinnt durch die Hemmung und durch jenen Zügel, den nicht Willkür oder Zufall der Laune dem dichtenden Triebe anlegen, sondern jenes Gesetz, das, in der Entwicklung der Phantasie, so alt ist, als die Phantasie selber. Scheint es doch, als wenn Wunder und Legende sich von der Satzung und dem Worte frei machten, um in ihrer selbstgeschaffenen neuen Region dem Buchstaben des Wortes auf ihre poetische Weise zu widersprechen, oder es in neuer Sprache durch scheinbaren Wi-

derspruch zu beleben und neu zu deuten. Freilich wird es nur neu gedeutet, und die kühnste Erklärung, die sich am weitesten von dem Grundtext zu entfernen scheint, kehrt nach ihrem kühnen Schwunge nur um so demüthiger zu diesem zurück, um ihm selbst durch alle ihre Entdeckungen zu huldigen, und dem todt scheinenden Buchstaben neue Kräfte zu geben. Etwas Aehnliches erzeugt sich in der strengen Form, oder in Bildungen, wo die äußerlichen Verstandesbegriffe vorherrschen und sie lenken. Wie gefährlich es ist, sich von beiden auf eigene Hand, ohne inneren Nachhalt, los zu machen, beweist unser Werner, der gerade treffliche Naturanlagen genug hatte, um als ein glänzendes Meteor aufzusteigen, und nachher in Finsterniß zu versinken. Seine „Söhne des Thales" versprachen, mochte auch Willkür, Manier, unziemliche Nachahmung das Gedicht entstellen, mochte gleich der Hauptgedanke unhaltbar, ja selbst empörend sein, dennoch für die Zukunft einen wahren und großen Dichter. Als er aber das religiöse Element, erst, wie er wähnte, im protestantischen, und nachher im katholischen Sinne, zum Gegenstande der Dichtung erheben wollte, so konnte man wahrnehmen, wie nachtheilig dem anmaßlichen Dichter das Schrankenlose, die unbedingte Freiheit war, die er nur mißbrauchte, nicht, um das, was vor den Augen der Vernunft albern ist, mit dem Tiefsten un-

seres Gemüthes, wie Calderon, zu verbinden, sondern um unbedingt in der Albernheit und für dieselbe zu schwelgen und zu schwärmen. Wie übereilt, daß die Protestanten ihn für ihren Apostel, und wie vergeßlich, daß die Katholiken ihn für ihren Vertheidiger halten mochten! Und welche Verirrung, diese dogmatischen und polemischen Absichten nicht nur in die Poesie, sondern selbst in das Theater führen zu wollen! Aber auch diese Verirrung fand ihre schwärmenden Anhänger, und es ist nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß viele Protestanten, die Freunde der Poesie zu sein glaubten, zu einer gewissen Zeit viel katholischer waren, als die eifrigen Katholiken selbst.

Wo blieb das Deutsche, Vaterländische, Eigenthümliche? Jene zu weit getriebene Verehrung des Lessing, das Verständniß unseres Goethe, ja nur eine wahre, ungelogene Verehrung unseres Schiller? denn Treulosigkeit, Vergeßlichkeit, das Segeln mit jedem Winde kann doch unmöglich Vielseitigkeit ersetzen sollen. Und so mußte jenes neue, und nicht unbedeutende Talent, welches ich oben bezeichnete, blenden, hinreißen, berauschen, gleichsam eine Epoche unserer Bühne bezeichnen. Die „Schuld" Müllner's ist, je nachdem man den Standpunkt wählt, ein großes, merkwürdiges Gedicht zu nennen, oder auch als die Fülle alles untragisch Gräßlichen und Abscheulichen zu bezeichnen, weil

es so ganz, mit Kraft ausgerüstet, die Geburt jener Tage und der Sieg aller Ungebundenheit ist, die alle Schranken verlacht, nicht nur jene der Poesie und Moral, der menschlichen Gefühle und des poetischen Anstandes, sondern auch des Verses, der Möglichkeit und alles Schicklichen. Um so wunderlicher, daß in dieser jakobinischen Freiheit der alte Pedantismus der Einheiten und der mißverstandene Aristoteles (fast auf Art der Franzosen) im grellen Widerspruche schwärmt. Das Verbrechen, als solches, soll interessiren und tragisch sein. Die Losgebundenheit erkennt natürlich weder Moral, noch Kirche, noch jene Scheu, die bis dahin die Schwelle des Theaters bewahrte: und diese Zügellosigkeit ist die tragische Begeisterung, die so Viele damals für den neuen Weg hielten, der uns unmittelbar wieder zu Sophokles führen würde. Ob dieses große, kräftige Talent (das sich aber nur ein einziges Mal so tüchtig ausgesprochen hat) früher oder später sich zu einem wahren Dichter würde ausgebildet haben, ist eine Frage, die niemals kann entschieden werden; was die Zeit vorgearbeitet hatte, wurde von ihm geschickt benutzt, und diese Zeit selbst wurde durch dies Talent auf lange gestimmt und verstimmt; doch ist zu glauben, daß jetzt die letzten Töne fast verklungen sind. Houwald, Grillparzer, und einige jetzt schon vergessene, läuteten schwach, wie mit gesprungenen Glocken, und ziem-

lich kreischend, nach. Raupach, ein Fortsinger der Unmelodie, klügelt und rechnet aus Verstandesbegriffen, kälter als Alle, seine Compositionen zusammen. Beifall, Schelten, Lob, Tadel tobt und lärmt bald spanisch, bald psychologisch, bald dithyrambisch, kalt kritisch, auch persönlich, und eben darum giftig, dazwischen — und wo ist eine Spur des deutschen Theaters von 1760, oder 80, 90, 1804 u. s. w.?

Ist der Deutsche nur Deutscher, weil er kein Vaterland hat, Alles anerkennt, nichts durchdringt, jedes Neue versucht, mit eiligem Enthusiasmus lobt und nachahmt, um es nach zehn Jahren zu vergessen, und noch früher verschmähend mit Füßen zu treten? Ich will es nicht glauben, weil diese, mag man die Universalität preisen, wie man will, den Deutschen erniedrigt. Daß aber unser Theater sich so gezeigt hat, scheint mir ziemlich erwiesen. Können wir nicht Shakspeare zum Grundstein unserer Bühne brauchen, Goethe, Schröder, Schiller, manche von den Tadelnswürdigen hinzufügend, Engländer, Italiener, Franzosen und selbst Spanier, aber mit Auswahl und besonnener Kritik, nutzen, so wird die Verirrung immer wilder und in schnelleren Verhältnissen sich steigern, und Jedermann wird einsehen, daß wir Deutschen, mag unsere Literatur auch merkwürdig sein, doch keines eigentlichen Theaters bedürfen.

Bemerkungen

über

einige Schauspiele und deren Darstellung

auf

der dresdener Hofbühne.

Flatterſinn und Liebe.

Gehört zu den wenigen franzöſiſchen Produkten im Deutſchen, die man wahre und gute Luſtſpiele nennen kann. Den Schluß abgerechnet, wird man die Situationen und Charaktere eben nicht neu finden; aber das Ganze iſt fein, abgerundet, und hält ſich im Uebermuth des Witzes in den Schranken des Sittlichen, wenn es auch an jene Grenze ſtreift, die die Franzoſen ehemals oft zu keck überſchritten. Die Verdeutſchung iſt gut und fließend, und es kann über ſo manchen Uebelſtand unſerer Bühne tröſten, wenn ein ſo leichtes Produkt in der Aufführung gefällt (wie in Wien, hier und an mehreren Orten), denn es will, wenn es ſeine Wirkung thun ſoll, ſehr gut, ſogar vortrefflich geſpielt ſein.

Herr Julius als Ehemann, Mad. Schirmer, als Frau, und Mad. Werdy, als Mutter, ſind in der Darſtellung erfreulich, witzig und leicht, Mlle. Gley (iſt ſie gleich der Rolle entwachſen) als das naive Kind vortrefflich, und in der ruhigen Perſon des jungen Liebhabers Herrn Karl

Devrient ungemein liebenswürdig. Dieſer Schauſpieler verſteht ſeinen Vortheil ſehr wenig, wenn er dieſen ruhigen, edel gehaltenen Charakteren aus dem Wege geht und ſie nicht mit beſonderer Liebe ſtudirt, denn hier hätte er Gelegenheit, den Grundton ſeiner trefflichen Stimme auszubilden, um mit Sicherheit in heftigen Charakteren wagen zu können. Es würde ihm, nach dieſen nothwendigen Vorübungen, nicht ſo oft begegnen, vom höchſten Pathos und dem tragiſchen Ton, ohne es zu wiſſen, in den ganz nüchternen, ſelbſt geringen, herab zu fallen. Er weiß es vielleicht ſelbſt nicht, wie anmuthig und edel er ſich in dieſen ganz ruhigen Darſtellungen zeigt, weil ihnen der laute, meiſt ſo zweideutige Beifall nicht wird. — Von dieſem leichten Luſtſpiele kann man ſagen, daß es wahr, witzig, und faſt in allen Theilen vortrefflich geſpielt wurde.

Der Unschuldige muß viel leiden.

Schwach und ungenügend, wie diese kleine Komödie auch ist, so füllt sie doch noch immer ihren Platz, und wird, da wir wenig Neues haben, gern gesehen. Herr Karl Devrient hat die Rolle des Unschuldigen immer mit verdientem Beifall gespielt, und es ist eine von denen, die er einer besonderen Aufmerksamkeit gewürdigt. Nur hüte er sich, da er sie mit jeder neuen Darstellung steigert, nicht über alles Maß des Schicklichen, ja Möglichen hinaus zu gehen. Das letzte Spiel war so übertrieben, daß er in einigen Scenen mehr den leidenschaftlich Blödsinnigen, als jenen schlichten Mann aufstellte, der seine Umgebung und deren Argwohn nicht begreift, und nur durch seine Arglosigkeit komisch wird. Zwar lachten Viele, indessen wird der beliebte Schauspieler dieses scheinbare Zustimmen auf die rechte Art zu würdigen wissen. Die Trödlerin ist im Deutschen schon von selbst gröber, als im pariser Ton, und der berlinische Dialekt, der keiner ist, zieht die Scene noch mehr herab. Indessen wurde auch diese belacht.

Die Malteſer,

von

Eduard Gehe.

Die bekannte Belagerung von Malta, der la Valette ſo heldenmüthig widerſtand. Der Autor hat viele ſeiner früheren Fehler vermieden, indem er dieſen Gegenſtand mit größerem Fleiß und mehr Kritik bearbeitete. Dialog und ſelbſt Charakteriſtik iſt ihm in manchen Scenen gelungen, doch konnte er durch dieſe guten Einzelnheiten die Unwahrſcheinlichkeiten und das Unmögliche in ſeiner Erfindung nicht überzeugend machen. Der Gegenſtand iſt geſchichtlich groß, aber ſchwerlich für ein Schauſpiel geeignet, um ſo weniger, wenn man nicht die Feinde ebenfalls kennen lernt. Vieles läßt ſich durch Eifer, guten Willen und Fleiß erringen, Nachdenken und Aufmerkſamkeit kann Schwächen umgehen, oder ſie verdecken, aber niemals werden dieſe die Begeiſterung herbeizwingen, und ohne dieſe läßt ſich gewiß kein Trauerſpiel dichten.

Kabale und Liebe,

von

Schiller.

Dieſes Stück wurde eines Gaſtes wegen gegeben und im Ganzen löblich ausgeführt. Die Darſtellung des Muſikanten iſt eine der trefflichſten des Herrn Werdy, er zeigt ſich in dieſer Rolle als wahrer Schauſpieler und die tief eindringende Herzlichkeit, die Klagen, ſein Schmerz und Jammer ſind eben ſo erſchütternd, als ſeine Charakteriſtik wahr und überzeugend. Herr Karl Devrient, als Major, war nach meiner Einſicht noch an keinem Abend ſo durchaus lobenswürdig, wahr und edel, und in jedem Moment vom Geiſt ſeiner Aufgabe durchdrungen. Dlle. Gley nahm die Rolle der Louiſe in einem andern Sinne, als man ſie wol gewohnt iſt, und es iſt natürlich, daß viele Zuſchauer, wenn ſie einen ganz neuen Verſuch ſehen, an ſich oder dem Darſteller irre werden, und der Abſicht nicht ſogleich folgen

können. Ist man der Monotonie, einer gewissen Klageweise, oder jener Manier, die man immer die predigende genannt hat (und auf wie vielen Theatern Deutschlands herrscht nicht immer noch diese Unart!), erst gewohnt, so kann man wol ermüden, aber nicht leicht gestört, oder beunruhigt werden. Die beklemmende Scene, in welcher dem jungen Mädchen der empörende Brief diktirt wird, kann nur theatralisch interessant werden, wenn die abwechselnden Gefühle der Angst, Sorge, Bestürzung, die kalte Ergebung, der erhabene Zorn und wilde Verzweiflung so abwechseln, wie der Dichter sie angedeutet hat. Dadurch entstehen unzählige Nüancen, viele Pausen, Veränderungen der Stimme und Geberde. In dieser höchst schwierigen Aufgabe zeigte die junge Schauspielerin, daß sie tief fühlt, sie erschreckte durch einige wahrhaft tragische Momente, und bewies, daß sie gewiß den Kranz, nach welchem sie enthusiastisch strebt, erreichen wird. Nur ist freilich der Versuch, eine tragische Rolle so aufzufassen, daß man nie die Theaterrede, nie das Auswendiggelernte vernehmen soll (wo der Redende meist schon weiß, was der Mitsprechende antworten und er selbst alsdann erwidern wird), ein so großes Wagestück, daß in der Rolle (die außerdem nicht ohne innere Widersprüche ist) das Herzliche, Großartige wol hervortrat, aber noch hie und da die geistige Bindung fehlte, jene künstlerische Verschmel-

zung, die das Disharmonische wieder in Harmonie setzt. Die junge Künstlerin kann eben nur durch Uebung diese Schwierigkeiten besiegen, und durch die Aufmunterung eines Publikums, welches dies Bestreben anerkennt und es für das rechte hält.

Julius Cäsar,

von

Shakspeare.

Dieses Stück wurde schon im vorigen Jahre aufgeführt, und es ist erfreulich, daß der Versuch, dieses große Werk auf dem Theater wieder lebendig zu machen, gelungen und auch vom Publikum anerkannt worden ist. Eine frühere Bearbeitung von Dalberg war ungenügend und entstellte die stille Erhabenheit des Gedichtes. Nur wurden jene Scenen, die unmittelbar der Ermordung Cäsar's folgen, von den Darstellenden völlig mißverstanden. Dieser große Moment der Weltgeschichte muß wol Hoch und Niedrig der Anwesenden so in fieberhafte Bewegung setzen, daß man in Unruhe, Geberde, Ton, Blick, krampfhafter Ruhe und starrender Bestürzung der Spielenden fühlt, welch ein Schlag geschehen sei, der durch die ganze Welt nachzittern müsse. Statt dessen sah man fast Ruhe und Gleichgültig-

keit, der große Wendepunkt des Gedichtes hatte die Wenigsten berührt, und auch diese Wenigen nicht auf große Weise getroffen. Die Reden des Brutus und Cassius unmittelbar nach der That, der Bote des Antonius (dessen kurze Rede in London fast immer mit lautem Beifall belohnt wird), Antonius selbst, Alles war zu ruhig und nicht mächtig genug aufgeregt. Shakspeare verlangt, Cäsar soll von dem kurzen römischen Schwert, welches die Verschworenen in der Toga verborgen halten, ermordet werden. Statt dessen führten Alle kleine, fast unsichtbare Dolche, sprechen aber davon, wie sie, die Waffen über ihr Haupt schwingend, auf den Markt treten wollen. Cassius und Brutus sagen nachher im Sterben ausdrücklich, daß dasselbe Schwert sie durchbohre, das den Cäsar traf. Diese Worte hört man und sieht das Gegentheil. Diese Mängel abgerechnet, war die Vorstellung zu loben und eine der gelungensten der hiesigen Bühne, nur konnte Herr Pauli, so geistreich dieser Schauspieler auch gewöhnlich ist, den Humor des Caska nicht finden. Des Dichters starke Farben erblaßten in dieser Darstellung.

Othello,

von

Shakspeare.

Ein wichtiger Gewinn für die Bühne, wenn ein so großes Seelengemälde dem Publikum wieder näher bekannt wird. Denn durch sich selbst werfen diese großen Kunstwerke jene schwächlichen Geburten der neuen Zeit in den Schatten, die, ohne diese Erscheinungen, sich zu wichtig machen, und wol gar, wie es schon geschehen ist, den Vorrang in unserer Theaterliteratur auf einige Zeit einnehmen. Herr Becker als Othello verdient großes Lob, denn es war deutlich, daß er diese Rolle mit Eifer und großem Fleiß studirt hatte. Ob er sie ganz erfüllte, ob er Fleck, oder älteren Schauspielern nahe kam (und sind in Deutschland Viele, von denen man dies erwarten kann?), ist eine Frage, deren Erörterung zu weitläufig ausfallen würde und die verschoben werden mag, bis sich künftig einmal ausführen

läßt, wie der Schauspieler diesen Charakter ausmalen soll. Mir schien, daß Herr Becker mehr wie eine Stelle unrecht verstand und falsch accentuirte, daß er durch das plötzliche dumpfe Aufschreien in der Leidenschaft oft undeutlich wurde, und seine Kraft nicht gehörig mäßigte, um sie an den rechten Orten noch steigern zu können. Dies Aufschreien ist eine Unart der neuen Schule, eben so wie der gebrochene Tänzerpas, der sich so oft im Takt mit der leidenschaftlichen Rede zugleich meldet, und es steht zu erwarten, vielleicht zu bezweifeln, ob der vortreffliche Schauspieler, der mit wahrem Enthusiasmus das Höhere erstrebt, diese seine beiden größten Fehler jemals überwinden werde. Doch ist dem Fleiß und dem ernsten Willen Vieles möglich. Wenn aber, wie in dieser Darstellung, bei weitem das Meiste zu loben ist, wenn der Künstler so immer mit ganzer Seele gegenwärtig ist, wenn man fühlt, daß er aus Gemüth und Herz, nicht aus der Eitelkeit und Theaterconvenienz sein Spiel nimmt, so ist der Zuschauer zu tadeln, wenn er bei dieser edeln Anstrengung und dem berühmten Gedicht gleichgültig bleibt, oder gar, wie es sich bei der ersten Aufführung zeigte, Mißfallen kund gibt. Dies war aber auch nicht eigentlich der Fall, sondern wieder nur eine kleine Faction, die sich meldete, und der Einsichtige, das wahre Publikum, ist einmal hier in Dresden zu ruhig und läßt sich stören und

seinen Genuß verkümmern, wie es in Wien vielleicht bei jeder Gelegenheit zu laut und stürmisch ist. In der zweiten Vorstellung offenbarte sich die Meinung des Publikums im allgemeinen Beifall. — Herr Pauli, als Jago zeigte sich sehr einsichtig, daß er nicht zu grell den Bösewicht heraushob, wie wol in dieser Tragödie zu oft geschehen ist, den leichten Ton der Conversation und des Lustspiels sehr gut hielt, ihn aber doch um Einiges zu leicht und schnell nahm, und zu wenig den Humor des Soldaten und die Bluntness zeigte, welche glücklich zu affektiren, die Eitelkeit des Jago ist. — Mad. Schirmer als Desdemona that, was sie vermochte, nur ist es immer ein Verlust, wenn die Schauspielerin nicht wirklich singen kann; das Sonderbare, Peinliche und zugleich ganz Häusliche jener wunderbaren Scene wird dadurch gestört. Desdemona ist oft von berühmten tragischen Schauspielerinnen gegeben worden, aber da keine große Leidenschaft im Pathos sich entwickelt, da keine Kunst der Deklamation nöthig ist, sondern nur die Darstellung der edelsten Naivetät und der reinsten Kindlichkeit, so muß das junge Talent (ohne deshalb eine ONeal zu erreichen) diesen Charakter leicht verstehen und spielen können. Denn jede Gesetztheit, jede Verständigkeit des reiferen Alters, wenn sie in die Darstellung übergeht, wird nothwendig etwas ganz Anderes hervorrufen, als der Dichter beabsichtigte. Nur

allzuleicht wird diese Naivetät Ziererei und die Kindlichkeit kokett. Altklugheit soll dann die Herzlichkeit vorstellen und wir verstehen den Dichter nicht mehr, der uns diese Widersprüche vorführt. Die hiesige Darstellerin kann nur Einiges von dieser Bemerkung auf sich ziehen, sie hat gewiß, da sie zu den geistreichen und einsichtvollen Schauspielerinnen gehört, nur ungern diesen zu jungen Charakter übernommen; sie hat Einiges lieblich, Manches wahr ausgeführt, aber freilich jene Monotonie nicht vermeiden können, die sie sich im Vers und der tragischen Darstellung einmal zu eigen gemacht hat. — Desdemona ist recht eine jener Rollen, um ein junges Talent zu prüfen und es in die Tragödie einzuführen, verderben kann die Sache keine nur irgend fähige Spielerin, (wie in der Julie so leicht) und wie viel gewinnt Direktion und Bühne, wenn sie solche Gelegenheiten, die sich nicht so häufig bieten, benutzen, um jüngere Mitglieder hinauf zu bilden. Wie einsichtig erkannte die Direktion das schöne Talent des Herrn Pauli, und gab ihm Gelegenheit, sich schnell und vielseitig auszubilden, und wie reichlich hat er dies Zutrauen belohnt. Es gab auch Einreden von Schauspielern und manchem Zuschauer, der Erfolg hat aber jene Begünstigung vollkommen gerechtfertigt. Warum Desdemona in der letzten Scene nicht wirklich als Schlafende im Bett liegt, wie es der Dichter verlangt, und wie man

Julius Cäsar,

von

Shakspeare.

Dieses Stück wurde schon im vorigen Jahre aufgeführt, und es ist erfreulich, daß der Versuch, dieses große Werk auf dem Theater wieder lebendig zu machen, gelungen und auch vom Publikum anerkannt worden ist. Eine frühere Bearbeitung von Dalberg war ungenügend und entstellte die stille Erhabenheit des Gedichtes. Nur wurden jene Scenen, die unmittelbar der Ermordung Cäsar's folgen, von den Darstellenden völlig mißverstanden. Dieser große Moment der Weltgeschichte muß wol Hoch und Niedrig der Anwesenden so in fieberhafte Bewegung setzen, daß man in Unruhe, Geberde, Ton, Blick, krampfhafter Ruhe und starrender Bestürzung der Spielenden fühlt, welch ein Schlag geschehen sei, der durch die ganze Welt nachzittern müsse. Statt dessen sah man fast Ruhe und Gleichgültig-

keit, der große Wendepunkt des Gedichtes hatte die Wenigsten berührt, und auch diese Wenigen nicht auf große Weise getroffen. Die Reden des Brutus und Cassius unmittelbar nach der That, der Bote des Antonius (dessen kurze Rede in London fast immer mit lautem Beifall belohnt wird), Antonius selbst, Alles war zu ruhig und nicht mächtig genug aufgeregt. Shakspeare verlangt, Cäsar soll von dem kurzen römischen Schwert, welches die Verschworenen in der Toga verborgen halten, ermordet werden. Statt dessen führten Alle kleine, fast unsichtbare Dolche, sprechen aber davon, wie sie, die Waffen über ihr Haupt schwingend, auf den Markt treten wollen. Cassius und Brutus sagen nachher im Sterben ausdrücklich, daß dasselbe Schwert sie durchbohre, das den Cäsar traf. Diese Worte hört man und sieht das Gegentheil. Diese Mängel abgerechnet, war die Vorstellung zu loben und eine der gelungensten der hiesigen Bühne, nur konnte Herr Pauli, so geistreich dieser Schauspieler auch gewöhnlich ist, den Humor des Caska nicht finden. Des Dichters starke Farben erblaßten in dieser Darstellung.

Othello,

von

Shakspeare.

Ein wichtiger Gewinn für die Bühne, wenn ein so großes Seelengemälde dem Publikum wieder näher bekannt wird. Denn durch sich selbst werfen diese großen Kunstwerke jene schwächlichen Geburten der neuen Zeit in den Schatten, die, ohne diese Erscheinungen, sich zu wichtig machen, und wol gar, wie es schon geschehen ist, den Vorrang in unserer Theaterliteratur auf einige Zeit einnehmen. Herr Becker als Othello verdient großes Lob, denn es war deutlich, daß er diese Rolle mit Eifer und großem Fleiß studirt hatte. Ob er sie ganz erfüllte, ob er Fleck, oder älteren Schauspielern nahe kam (und sind in Deutschland Viele, von denen man dies erwarten kann?), ist eine Frage, deren Erörterung zu weitläufig ausfallen würde und die verschoben werden mag, bis sich künftig einmal ausführen

läßt, wie der Schauspieler diesen Charakter ausmalen soll. Mir schien, daß Herr Becker mehr wie eine Stelle unrecht verstand und falsch accentuirte, daß er durch das plötzliche dumpfe Aufschreien in der Leidenschaft oft undeutlich wurde, und seine Kraft nicht gehörig mäßigte, um sie an den rechten Orten noch steigern zu können. Dies Aufschreien ist eine Unart der neuen Schule, eben so wie der gebrochene Tänzerpas, der sich so oft im Takt mit der leidenschaftlichen Rede zugleich meldet, und es steht zu erwarten, vielleicht zu bezweifeln, ob der vortreffliche Schauspieler, der mit wahrem Enthusiasmus das Höhere erstrebt, diese seine beiden größten Fehler jemals überwinden werde. Doch ist dem Fleiß und dem ernsten Willen Vieles möglich. Wenn aber, wie in dieser Darstellung, bei weitem das Meiste zu loben ist, wenn der Künstler so immer mit ganzer Seele gegenwärtig ist, wenn man fühlt, daß er aus Gemüth und Herz, nicht aus der Eitelkeit und Theaterconvenienz sein Spiel nimmt, so ist der Zuschauer zu tadeln, wenn er bei dieser edeln Anstrengung und dem berühmten Gedicht gleichgültig bleibt, oder gar, wie es sich bei der ersten Aufführung zeigte, Mißfallen kund gibt. Dies war aber auch nicht eigentlich der Fall, sondern wieder nur eine kleine Faction, die sich meldete, und der Einsichtige, das wahre Publikum, ist einmal hier in Dresden zu ruhig und läßt sich stören und

seinen Genuß verkümmern, wie es in Wien vielleicht bei jeder Gelegenheit zu laut und stürmisch ist. In der zweiten Vorstellung offenbarte sich die Meinung des Publikums im allgemeinen Beifall. — Herr Pauli, als Jago zeigte sich sehr einsichtig, daß er nicht zu grell den Bösewicht heraushob, wie wol in dieser Tragödie zu oft geschehen ist, den leichten Ton der Conversation und des Lustspiels sehr gut hielt, ihn aber doch um Einiges zu leicht und schnell nahm, und zu wenig den Humor des Soldaten und die Bluntness zeigte, welche glücklich zu affektiren, die Eitelkeit des Jago ist. — Mad. Schirmer als Desdemona that, was sie vermochte, nur ist es immer ein Verlust, wenn die Schauspielerin nicht wirklich singen kann; das Sonderbare, Peinliche und zugleich ganz Häusliche jener wunderbaren Scene wird dadurch gestört. Desdemona ist oft von berühmten tragischen Schauspielerinnen gegeben worden, aber da keine große Leidenschaft im Pathos sich entwickelt, da keine Kunst der Deklamation nöthig ist, sondern nur die Darstellung der edelsten Naivetät und der reinsten Kindlichkeit, so muß das junge Talent (ohne deshalb eine ONeal zu erreichen) diesen Charakter leicht verstehen und spielen können. Denn jede Gesetztheit, jede Verständigkeit des reiferen Alters, wenn sie in die Darstellung übergeht, wird nothwendig etwas ganz Anderes hervorrufen, als der Dichter beabsichtigte. Nur

allzuleicht wird diese Naivetät Ziererei und die Kindlichkeit kokett. Altklugheit soll dann die Herzlichkeit vorstellen und wir verstehen den Dichter nicht mehr, der uns diese Widersprüche vorführt. Die hiesige Darstellerin kann nur Einiges von dieser Bemerkung auf sich ziehen, sie hat gewiß, da sie zu den geistreichen und einsichtvollen Schauspielerinnen gehört, nur ungern diesen zu jungen Charakter übernommen; sie hat Einiges lieblich, Manches wahr ausgeführt, aber freilich jene Monotonie nicht vermeiden können, die sie sich im Vers und der tragischen Darstellung einmal zu eigen gemacht hat. — Desdemona ist recht eine jener Rollen, um ein junges Talent zu prüfen und es in die Tragödie einzuführen, verderben kann die Sache keine nur irgend fähige Spielerin, (wie in der Julie so leicht) und wie viel gewinnt Direktion und Bühne, wenn sie solche Gelegenheiten, die sich nicht so häufig bieten, benutzen, um jüngere Mitglieder hinauf zu bilden. Wie einsichtig erkannte die Direktion das schöne Talent des Herrn Pauli, und gab ihm Gelegenheit, sich schnell und vielseitig auszubilden, und wie reichlich hat er dies Zutrauen belohnt. Es gab auch Einreden von Schauspielern und manchem Zuschauer, der Erfolg hat aber jene Begünstigung vollkommen gerechtfertigt. Warum Desdemona in der letzten Scene nicht wirklich als Schlafende im Bett liegt, wie es der Dichter verlangt, und wie man

es ehemals in Deutschland anordnete, sowie es noch heut in London nicht anders geschieht, ist nicht zu begreifen. Das Spiel Othello's und der Frau gewinnt, die größere Ruhe macht die Scene schauerlicher und größer und Alles wird natürlicher. — Herr Karl Devrient war als Cassio brav, in den ruhigen Scenen liebenswürdig, nur gab er die Scene der Trunkenheit viel zu grell und geringe. — Daß übrigens Viele die Größe der Tragödie, die edle Milde und menschliche Weichheit im furchtbar Großen nicht erkennen, ja das Gedicht grausam und unmenschlich nennen, ist ganz in der Ordnung, vorzüglich, wenn es von denen geschieht, die die zarten Criminalgeschichten moralisch und ergötzlich finden.

Die unglückliche Ehe durch Delikatesse,

von

Schröder.

Schule und Uebung sind dergleichen gute alte Lustspiele für Theater und Publikum. Auf löbliche Art wurde die schwere Aufgabe gelöst, Mad. Schirmer als Baronin, sowie Herr Julius als Major waren vortrefflich, Mad. Pauli als die Frau v. Holm zu loben, und vorzüglich entsprach der Herr v. Zahlhaas den vielfachen Forderungen seiner schwierigen Rolle, als Klingsberg. Nicht, als wenn er der wahre und untadelhafte Klingsberg wäre, denn seine Persönlichkeit will sich dem Charakter nicht ganz fügen, aber der Ton der Conversation, den er so ganz traf, die witzigen Momente, die er so richtig hervorhob, bekundeten wieder den erfahrenen und geistreichen Schauspieler. Wie könnte dieser Mann sein schönes Talent für das Komische und Lustspiel ausbilden, wenn er nur ernsthaft wollte, wenn er den Humor,

den er finden kann, noch emſiger ſuchte, ſeiner Phantaſie die Richtung gäbe, daß ſie ihm neue Geberde- und Charakterzeichnung lieferte, um feiner, edler und eben darum wahrhaft komiſcher manche Rolle zu zeichnen, in welcher er ſchon lobenswerth erſcheint. Sein tragiſches Spiel, ſo viele treffliche Momente ihm gelingen, ſo ſehr ihm hier Phyſiognomie, Gang und Stellung zu ſtatten kommt (denn hierin iſt er ganz frei von Fehlern der neuen Schule), fällt in das Manierirte, und ſein kreiſchendes Organ, das ſich oft überſchreit, verkümmert ihm oft die ſchönſten Wirkungen. Er denkt, ſucht und findet oft das Rechte; oft verirrt er aber auch, vorzüglich da ihm ſein Gedächtniß nicht treu iſt, er es auch wol vernachläſſigt. Doch hatte er die Rolle des Klingsberg trefflich memorirt, und gefiel durch ſeine Gewandtheit und den geiſtreich witzigen Ton mit Recht allgemein.

Da einmal mit der „Unglücklichen Ehe" der Anfang und zwar mit Erfolg gemacht iſt, ſo ſollte billig auch „Der Ring", der dieſem Luſtſpiele vorangeht, wieder auf die Bühne kommen. Schröder hat in der Bearbeitung dieſer beiden Luſtſpiele nach Farquhar eine außerordentliche Geſchicklichkeit bewieſen, indem er ihnen die komiſche Kraft ließ, und alles Herbe, Verletzende milderte, oder unterdrückte. Es iſt freilich mit unſerer moraliſchen wie äſthetiſchen Ver-

wirrung (ich möchte sie Barbarei nennen) so weit gediehen, daß viele Zuschauer an der sonderbar komischen Situation im „Ringe", und an der lächerlichen Verlegenheit des Klingsberg, die Schröder mit so vieler Laune, aber doch ganz in den Grenzen der Sittlichkeit gezeichnet hat, vielleicht Anstoß nehmen. An Schröder, der den Sinn für das Schickliche nie verletzt hat, kann und soll der reine Sinn sich nicht ärgern, wol aber an jener ganz schlechten Fortsetzung Kotzebue's, die „Beiden Klingsberge", die eben so schal als sittenlos ist. Ich weiß so eben nicht, welcher Engländer von Congreve sagte, er habe zu viel Witz, um ein guter Lustspieldichter zu sein. Er hätte dasselbe von Etheredge, Wicherley, Farquhar und allen Komödienschreibern jener Tage sagen können, die auf und ohne Veranlassung das System der Wollust, die Verachtung der Weiber, oder Verhöhnung der Geistlichen u. dergl., mit vielen Scherzen ausführen, die oft scharf und geistreich genug klingen, selten aber oder nie zur Handlung gehören und aus Charakter und Situationen entspringen, sondern im Gegentheil das Drama in der Regel aufhalten und nur Gemeinsprüche sind, an denen dem Schalk von Dichter oft mehr als an seiner Komödie lag. Ich weiß nicht, wie J. Paul denselben Ausspruch auf Kotzebue hat hinüber setzen können. Dies Hin- und Herschieben leerer Worte, das Anheften der nüchternsten

Späßchen, das Unterbrechen, woraus alberne Mißverständnisse entspringen, alles dies, was man findet, man mag den deutschen Nationaldichter aufschlagen, wo man will, kann doch unmöglich für Witz gelten sollen. Derjenige, der der Plattheit ausgesetzt ist, ist Alles noch eher, als witzig. Und jene Engländer glänzen auch nur in diesem boshaften und anstößigen Witz, der aber weder seicht, alltäglich, noch platt ist, weil ihr ganzes Leben nur ein Ausdruck derselben Gesinnung war, und sie nicht wieder an anderen Orten mißverstandene Moral, Prüderie, alberne Tugend predigten, wie unser Komödienschreiber immerdar zwischen nüchternem, abgeschmacktem Laster und einer kläglichen Tugend, die kein reiner Sinn achten kann, in seinen vielfachen Compositionen hin und her schwankt. Wie muß doch dem feinen Sinne Schröder's diese Fortsetzung seiner „Klingsberge" erschienen sein! Schröder hat den Harry Wildair älter und milder gemacht, dieser hat das Leben genossen, er ist ein reifer Mann, und läßt sich, lebenslustig, leichtsinnig, verderbt von den Manieren der großen Welt, von einem Heuchler ein Mädchen von Stande, als Eine aufschwatzen, die keinen Ruf zu schonen hat. Ein unsittliches Beginnen, ohne Frage, aber der ältere Lebensphilosoph, wie er sich erscheint, wird gedemüthigt, und in dieser Demüthigung erwacht sein besseres Gemüth, er lernt sein Herz kennen, und diese Thorheit

macht sein Glück und seine Besserung. Könnte man ihn wol ertragen, wenn er jung wäre, wenn ihn eine sentimentale Liebe begeisterte? Kotzebue nimmt es nicht so genau, sein junger Sausewind ist sterblich verliebt, läuft aber allen Mädchen nach, und hat sogar mit seinem berühmten Vater, der jetzt ein Greis ist, ein und dieselbe Maitresse. Das ist doch gewiß komischer, als Alles, was unserm altväter'schen Schröder gelungen ist. Dieser Greis, der Vater, treibt es noch ärger, und weder Verfasser noch Zuschauer, die doch so leicht verletzlich sind, nehmen einen Anstoß daran. Im „Ring" sind alle Situationen komisch, im Kotzebue alle veraltet, abgenutzt, anstößig, und das lockere, widerwärtige Gewebe nicht, wie bei Schröder, durch eine ernsthafte Geschichte, oder spannende Begebenheit und Verwicklung im Gleichgewicht gehalten. Aber doch! das Duell, die Armuth, die Nähterin, die Braut des Sohnes, die dessen Vater in nicht reiner Absicht besucht. Dieses Duell ist, man weiß nicht, soll man sagen mit mehr Unverschämtheit, oder noch größerer Ungeschicktheit aus Schröder's „Fähndrich" genommen. Ein junger, völlig hülfloser Mensch will durch eine aufgeschriebene Adresse eine seit vielen Jahren kranke Mutter, die ohne ihn verschmachten muß, retten; er gibt dieses Blatt einem reichen Greise, und will nun sterben, wenn er die unglückliche Mutter

verſorgt weiß. Bei Kotzebue thut daſſelbe ein verabſchiedeter Officier, aber für eine junge Frau, er gibt das Blatt dem verdächtigen Sauſewind, deſſen Grundſätze zum wenigſten als ſehr leichtſinnig erſcheinen, der aber noch nicht ſelbſtändig iſt, ſich aber dann freilich, wie alle ſolche Bühnengeſchöpfe, eben ſo edel als geiſtreich erweiſt. Was bei Schröder rühren kann, weil es als nothwendig erſcheinen mag, iſt hier überflüſſig, unzweckmäßig, und deswegen albern. Man zähle, wie oft ſeitdem auf allen unſeren Theatern dieſes ſittenloſe Stümperwerk mit Beifall gegeben iſt, wie oft berühmte Schauſpieler auf dieſe Gaſtrollen reiſen, aus denen ſich, weil ſie ſo elend und unwahr gezeichnet ſind, nicht viel machen läßt: und vergleiche, wie ſelten ſeitdem Schröder's witzige und ſittliche Luſtſpiele, und ohne ſonderlichen Beifall gegeben ſind, und man leugne dann noch, daß unſere Bühne bedeutende Rückſchritte gemacht, daß ſie ihre Beſtimmung verloren habe!

Der Taubstumme, oder der Abbé de l'Epée,

von

Kotzebue,

nach dem Französischen.

Es war eine seltsame Anmuthung, daß das Publikum dies Wesen für Schauspiel und Handlung nehmen sollte, wo die Begebenheit ganz in der Vorzeit liegt, die Entwicklung hinter dem Theater geschieht, und die Hauptperson eines Werkes, das nur durch Wort und Rede wirken kann, stumm ist und also niemals spricht. Eigentlich war dieses sentimentale Ungeheuer schon ein Vorspuk des bekannten Hundes und alles spätern Gethiers auf der Bühne. Indessen hat diese schwache verkehrte Composition damals in Frankreich Effekt gemacht, und macht ihn auch noch jetzt in Deutschland —; für den wohlthätigen Abbé faßte Iffland eine Zärtlichkeit, sodaß er ihn zu seinen besten Rollen rechnete, und so hat ihn hier im vorigen Jahre Herr Schwartz von Wien auch als Gast trefflich gegeben, der sich nachher

im Lorenz Stark noch mehr zu seinem Vortheil zeigte. Man sah sogleich, daß dieser Mann noch ein Zögling der guten alten Schule ist.

Die Bemühung des Abbé l'Epée, die Taubstummen der Gesellschaft nützlich zu bilden, und dadurch ihr Elend zu lindern, hat seinen Namen berühmt gemacht und ihn zu den Wohlthätern des Menschengeschlechts gestellt. Doch scheint es fast, daß man in Deutschland seinen Charakter nur aus Kotzebue's Uebersetzung eines schlechten Stückes kennt; ich sehe wenigstens, daß unser Conversationslexikon nur ungefähr soviel von ihm erzählt, als das Schauspiel uns lehrt, und man erlaube daher, die Sache, wie sie war, in das Gedächtniß zurückzurufen, woraus man erfahren wird, daß dieser Proceß, um welchen die Bühne den Abbé verherrlicht, vielleicht der einzige Flecken seines schönen wohlthätigen Lebens war, und daß das Schauspiel gar nicht hätte geschrieben und eben so wenig übersetzt werden sollen.

Am 1. August 1773 fand der Einnehmer eines Dorfes in der Picardie, als er nach Hause kam, einen taubstummen Knaben, der mit Lumpen bedeckt war, auf dem Boden liegen. Er gab ihm Kleider, Essen, Wohnung, und behielt ihn bis zum 2. September bei sich, worauf der Knabe auf Befehl des Polizeilieutenants nach Bicetre abgeführt wurde. Hier blieb er bis zum Juni 1775. Als er, Krankheits-

halber, in ein Spital kam, interessirte sich eine Nonne für den Armen, die ihn dem Abbé l'Epée empfahl, der umsonst die Taubstummen unterrichtete. Der Abbé, der sich so viel, als er konnte, von den Umständen unterrichtete, reichte bei dem Kriegsminister St. Germain eine Note ein, und dieser setzte sogleich die Marechaussee des ganzen Landes in Thätigkeit, um die Aeltern dieses Kindes zu entdecken. Auf diese Veranlassung schrieb eine Dame von Toulouse, daß 1773 sie hier den Sohn des Grafen Solard gesehen habe, der taubstumm und elf Jahr alt gewesen; im August sei er abgereist, und nicht wieder zum Vorschein gekommen. L'Epée sah den Brief, und war, obgleich nicht alle Umstände paßten, gleich rasch hin überzeugt, sein Taubstummer sei dieser junge verschwundene Graf. Indessen blieb er still, unterrichtete seinen Zögling, bis einst eine Frau, die die Neugier herbeigeführt hatte, ausrief: Ei, das ist ja der junge Graf Solard! Auf Befragen erklärte sie, sie sei lange als Gesellschafterin bei der Mlle. Desgodets, der Großtante des kleinen Solard gewesen, und habe das Kind wöchentlich wenigstens einmal gesehen, welches damals auf St. Louis in Pension gewesen sei. In die Pension geführt, erkannten die Vorsteherinnen, Mutter und Tochter, ihn für den jungen Grafen. Eine Magd des Großonkels des jungen Grafen, die ihn oft aus dieser Pension abgeholt hatte, er-

kannte ihn ebenfalls. Nun erfuhr l'Epée, daß der junge Solard zu Clermont in Beauvoiſis geboren ſei, und ſich dort ſeine ganze mütterliche Familie befinde. Er begab ſich alſo mit ſeinem Schützling dahin, wo er von neun und zwanzig Perſonen, alles Alters und Standes, erkannt wurde; nachher in Paris erkannte ihn ſelbſt der Vater der Gräfin Solard. Dies geſchah im Oktober 1777. Ein gewiſſer Cazeaux, Clerc eines Procureurs, mit welchem der junge Solard im Jahre 1773 von Toulouſe abgereiſt war, wurde hierauf, auf Veranlaſſung des Criminalgerichtes arretirt und als Gefangener nach Paris geführt, im Mai 1778. Seine Vertheidigung war aber ſo klar, daß ſich vor unbefangenen Richtern die Sache gleich hätte endigen müſſen. Er bewies nämlich, daß jenes Kind, welches er auf der Landſtraße ſollte ausgeſetzt haben, im Januar 1774 zu Charles in Cominges geſtorben ſei, als er mit ihm aus den Bädern von Bagnieres zurückgekommen; das bewies ein Auszug aus dem Kirchbuche. Aber ſelbſt abgeſehen von dieſem Beweiſe, ſo konnte der Schützling des Abbé's unmöglich der Graf ſein, denn man hatte jenen ſchon den 1. Auguſt 1773 auf der Straße von Peronne, 200 Lieues von Toulouſe gefunden, der junge Graf war aber erſt den 4. September von hier abgereiſt, als ſich jener Taubſtumme ſchon im Bicetre befand. Auch hatte dieſer weder ſeine

vorgebliche Schwester, noch das Bildniß seiner Aeltern, ja selbst diesen Cazeaux nicht wieder erkannt, mit dem der Graf doch jene Reise gemacht hatte. Die Schwester selbst, und andere Personen aus Toulouse, die den jungen Grafen täglich gesehen hatten, leugneten auch, daß dieser Gefundene es sei. Auch behauptete Cazeaux, beide Taubstummen seien sich völlig unähnlich, und jene früheren Aussagen von Menschen, die das Kind nur selten ansichtig geworden, könnten nicht von Gewicht sein. Auch erkannte der Schulmeister von Toulouse, der den Grafen unterrichtet hatte, den Schützling nicht, und dieser eben so wenig seinen Lehrer. Die Leidenschaft der Untersuchenden war aber schon so hoch gestiegen, daß ihnen alles dies nicht genügte; man wollte durch einen Ueberzahn die Identität des Schützlings mit dem Grafen beweisen; nur war der Unterschied, daß dieser den Zahn in der untern Kinnlade, der Gestorbene ihn aber in der obern gehabt hatte; der angeklagte Clerc wurde, aller Bitten ungeachtet, in strengem Verwahrsam gehalten, und wurde nur frei, nachdem er an das Parlament appellirt hatte. Er mußte aber im August 1779 mit dem Abbé, dem jungen Taubstummen und einer Commission, welches auf Kosten der Regierung geschah, nach Toulouse reisen, um noch an Ort und Stelle Alles genauer zu untersuchen, weil das Todeszeugniß von Charles den Richtern nicht ge-

nügte. Der Schützling des Abbé erkannte keinen Palast, Platz, nichts in seiner Geburtsstadt, selbst nicht das Haus, wo der Graf seine Kindheit verlebt hatte. Die Einwohner erkannten ihn nicht als Solard, obgleich seine Schwester von Allen erkannt wurde, auch ihm waren Alle, die er sah, fremd. Dasselbe geschah in Albi, wo der Vater des Solard gestorben war und mit seiner Familie lange gelebt hatte. Von mehr als hundert Zeugen wurde übereinstimmend ausgesagt: daß der angeklagte Cazeaux mit dem jungen Grafen in den ersten Tagen des September abgereist sei, daß Viele ihn im September auf dem Wege nach Bagnieres gesehen hatten, daß Einwohner von Toulouse, und unter diesen angesehene Familien mit ihm, den sie persönlich kannten, sowie mit Cazeaux, im Monat September in Bagnieres gewesen. Mehr als hundert andere Zeugen sagten aus, daß der Aufseher und das Kind zu Charles im Oktober angekommen waren; viele der Zeugen waren ebenfalls von Bagnieres zurückgekommen, der Graf hatte bei der Familie Cazeaux gewohnt, und bei dieser war er im Januar an den Kinderblattern erkrankt und gestorben. Der vorgebliche junge Graf wurde weder zu Bagnieres noch Charles von irgend Jemand für diesen anerkannt. — Das Grab wurde geöffnet, Boden und Gras zeigten, daß seit jener Zeit Niemand an dieser Stelle war beerdigt worden; man fand die

Gebeine und auch jenen Ueberzahn, der so viel beweisen sollte. Der Graf war also wirklich gestorben, daß der zu derselben Zeit in Bagnieres und der Picardie sein konnte, war physisch unmöglich, und die Unschuld des Cazeaux war unzweifelbar erwiesen. Nun, ziemlich spät, kamen die leidenschaftlich Verirrten auf die bestimmtere Untersuchung, wer der gefundene Taubstumme sei. Aus vorgefaßter Meinung hatte der Abbé einige frühere Anzeigen aus der Picardie vernachlässigt, von dem Roman geblendet, den die Nachrichten aus Languedoc in seiner Phantasie erzeugt hatten. Die Familie des gestorbenen Chirurgus Blondel zu Mehericourt, fünf Söhne und drei Töchter, Alle über fünfundzwanzig Jahr, sagten aus: daß im Mai 1773 zwei junge Leute, der eine ein Taubstummer, bei ihrem Vater gebettelt; der Sprechende hatte erzählt, sie wären aus den Niederlanden zwischen Charleroi und Namur gebürtig: ihr Vater, der in einer Steinkohlengrube gearbeitet, sei gestorben. Der Chirurg behielt den Redenden, um seine Heerde von ihm hüten zu lassen; da ihm aber der Taubstumme unnütz und beschwerlich war, so beschloß er, beide fortzuschicken. Alexander, der Sprechende, fiel nun auf den Gedanken, sich von dem Stummen loszumachen. Er brachte ihn nach einem Dorfe, das eine Meile entfernt war, und ließ ihn dort. Der Chirurgus nahm ihn wieder von dort zu sich;

da der Stumme sich aber von neuem schlecht aufführte, so sagte er in Mitte Juli 1773 dem Alexander, er würde sie beide als überlästig entfernen. Hierauf führte Alexander seinen Bruder nach Orvillé und ließ ihn dort. Nach kurzer Zeit erfuhr der Chirurg, daß ihn Leraux aufgenommen habe, und daß man Anstalt treffe, ihn nach Bicetre zu schicken. — In Orvillé selbst sagten zwei Bauern aus, daß den 17. oder 18. Juli zwei Bettelnde am Abende zu ihnen gekommen seien, der jüngste sei taubstumm gewesen; man habe sie im Stall schlafen lassen; am Morgen hätten sie nur noch den Stummen gefunden. Der Bauer behielt diesen acht Tage bei sich, ging nach Cuvilly, wo er Geschäfte hatte, und das Kind lief ihm nach, konnte ihm aber, weil der Bauer zu schnell ging, nicht folgen, blieb zurück, und so fand ihn Leroux, der ihn alsdann nach Bicetre schickte. — So ist diese sonderbare Geschichte; so schnell ließen sich Richter und Publikum verblenden, gingen der Wahrheit, wie geflissentlich, aus dem Wege, um einen Roman zur Wirklichkeit zu erheben, einen Unschuldigen eines schweren Verbrechens anzuklagen, der 140 Lieues, in Ketten, seiner Ehre beraubt, geschleppt wurde, dann dreizehn Monat im Kerker saß, seine Gesundheit einbüßte, und auch nachher nur bedingungsweise seine Freiheit wieder erhielt. (So erzählt La Harpe im Jahre 1780, im 3. Bande

seiner „Correspondance litteraire" ungefähr die Sache.) L'Epée, der Wohlthäter, ist es also, der aus leidenschaftlicher Verblendung diesen unschuldigen Cazeaux verfolgt und ihm diese Leiden zubereitet; Eigenliebe, Eigensinn, Scham zu widerrufen, und Lust eine chimärische Begebenheit zu einer wirklichen zu erhöhen, erhitzen einen trefflichen, rechtlichen Mann so sehr, daß er lieber das Schlechte thun, als sein Unrecht einsehen will. — Sollte ein Schauspiel aus dieser Begebenheit, die den Abbé erniedrigt, gemacht werden, so mußte der Unschuldige wol die Hauptperson sein, und der Abbé in einem Lichte erscheinen, das uns seine Verirrung und die Schwäche des Menschen zeigt. — Nach allem oben Erzählten wird es unglaublich scheinen, daß durch einen Ausspruch des Chatelet zu Paris vom 8. Juni 1781 der Taubstumme dennoch wirklich für den Grafen erkannt und in dessen Rechte eingesetzt wurde. Der Abbé wurde von einem Großen beschützt. In der Revolution 1792 ward jenes Urtheil wieder aufgehoben, und Bouilly schrieb sein armseliges Schauspiel, das lauter Unwahrheiten enthält, welches uns Kotzebue als historisches Drama verdeutschte, indem er sogar den Namen Solard wieder herstellte, den der Franzose verändert hatte. Der Abbé starb 1784 und der angebliche Solard als gemeiner Küraſſier im Hospital.

Die Stimme der Natur,

von

Schröder.

Warum nennen die Ausländer noch so oft das empfindsame oder rührende Drama das deutsche Schauspiel? Wir haben es von den Franzosen empfangen, und die Engländer hatten die bürgerliche Tragödie noch früher. Durch Iffland und Kotzebue war freilich unsere deutsche Bühne zu einseitig auf kleinliche Scenen und Familiengemälde hin gerichtet worden, und der Geschmack, der bei uns immer einseitig zu bleiben scheint, hatte die ächte Tragödie gewissermaßen verbannt und konnte das eigentliche lachende Lustspiel nicht mehr ertragen. Um so stärker mußte die Kritik gegen diesen Mißverstand eifern, als diese verfehlten kleinlichen Zeichnungen, um so mehr sie unrichtig und verzerrt wurden, sich um so heftiger anmaßten das Höchste der Menschheit auszusprechen, Freiheit, Tugend

und Sitte zu lehren, und gegen Alles, was in den engen Kreis ihres albernen Mißverständnisses nicht paßte, Krieg zu führen. Diese Zeiten sind vorüber und jene Kritik, die vor dreißig Jahren angefeindet und herzlos gescholten wurde, weil sie Albernheit gemißbrauchter Empfindung aufdeckte, hat den Sieg davongetragen. Soll sich der Deutsche wirklich Glück dazu wünschen? Dieser Sieg wäre mehr als ein scheinbarer, wenn nicht blos eine neue Partei eine ältere, wenn nicht eine noch engere Einseitigkeit eine frühere abgelöst hätte. Es scheint wirklich, man habe Diderot's Hausvater völlig vergessen, der in seiner Art durch Ausführung, Gesinnung, feine Charakterzeichnung und ächten Pathos immer ein Meisterwerk und Muster bleiben wird. „Die Jäger", „Verbrechen aus Ehrsucht", und einige ältere und spätere Dichtungen dieser deutschen Schule werden, erreichen sie auch jenes dramatische Vorbild bei weitem nicht, mit allen Fehlern lobenswerthe Versuche sein. Unsere ächt deutsche „Minna von Barnhelm", die sich halb dieser Form anschließt, steht noch unübertroffen da, und soviel auch versucht und mißlungen ist, so sind doch gewiß auf diesem Felde noch reiche Ernten für den deutschen Dichter, der seine Kunst und den Charakter seiner Nation versteht, zu sammeln. Nimmt man mit einigen neueren Kritikern, die ich sonst ehre, an: es könne und

dürfe keine bürgerliche Tragödie geben; so muß man vom „Arden von Feversham" bis auf „Barnevelt" und Moore's „Spieler" hinab viele Werke aus der Zahl der Gedichte streichen; und „Othello" selbst ist doch mehr bürgerliches als heroisches Trauerspiel. Die Behandlung wird wol, so gut wie bei den höheren Tragödien, die Aufgabe rechtfertigen oder verdammen, und man möchte vielleicht mit ähnlichen Gründen das Lustspiel auf die niedrigeren Klassen der Gesellschaft einschränken können, und die glänzendsten Werke Shakspeare's und anderer Engländer, von der Komödie ausschließen.

Da das Drama so unmittelbar das Leben berührt und von der Gegenwart ausgeht, so sind ihm auch alle Gestaltungen, Arten und Abarten zulässig, insofern sie nur das Schauspiel nicht selbst auflösen, und die Höhe und Wahrheit erreichen, die in den verschieden gezogenen Grenzen möglich ist. Fällt die Katastrophe der bürgerlichen Tragödie leicht der Criminaljustiz anheim, so ist das neuentdeckte Schicksal vielleicht dem poetischen Sinne noch widerwärtiger, und Otway, Lillo, Moore sollten wol gegen unsere Werner, Müllner, Grillparzer und Raupach auf geradem Wege der Vertheidigung und ohne Sophismen ihren Proceß gewinnen dürfen.

Es gibt ein Drama, welches rührt und das selbst er-

schüttern darf, in welchem aber (ohne jene weichliche Empfindung, die in ihrer Krankheit alle Tragödie zerstört) schon die Grundbedingung liegt, daß es heiter und befriedigend sich auflösen müsse. Einige Arbeiten Schröder's sind in dieser Art vortrefflich, und man darf den „Fähndrich" und den „Vetter aus Lissabon" neben dem „Hausvater" Diderot's nennen, wenn die Aufgabe auch anders gestellt und gelöst ist, und jene Feinheit und Menschenkenntniß nicht zuläßt, die ein junger Dichter beim Diderot studiren kann. Den besten Arbeiten Schröder's schließt sich dieses vorzügliche Schauspiel „Die Stimme der Natur" an, das wir in unseren Tagen der Verwirrung mit noch mehr Dank, als etwa vor zwanzig Jahren, annehmen sollten. Es kann für ein Original gelten, so treffend auch englische Sitten und Charaktere gezeichnet sind. Der Humor des jungen, wilden Mannes, der sich von seiner liebenswürdigen Frau hat scheiden lassen und seitdem, ohne es sich zu gestehen, in sie verliebt ist, ist sehr originell und unterhaltend. Hastings, ein edler Freund, der Alles vermittelt und zum Guten lenkt, ist, ohne daß er Phrasen und Empfindsamkeit spricht, ehrenwerth, die Entwicklung und Erkennung ist auf eine große Weise erschütternd, und das Elend, die Unthat, welche die Verwicklung und Spannung herbeiführt, nicht so drückend und kleinlich, wie es

eine Zeit lang in den deutschen Dramen üblich war. Am originellsten und vortrefflichsten ist der alte menschenfeindliche Lord gezeichnet, und man sieht wohl, daß Schröder diesen Charakter für seine große, darstellende Kunst zubereitet hatte. Dieser bietet auch, und selbst dem geübten, ausgezeichneten Künstler, ein schwieriges Studium, und dürfte wol nur von wenigen der jetzt lebenden genügend ausgeführt werden.

Dieses Schauspiel arbeitete Schröder im Jahr 1807 nach einer englischen Farce „Every one has his fault". Um diese Zeit dichtete Schröder sehr viel nach neueren und vorzüglich älteren englischen Dramatikern, wie wir (S. 237. Bd. II.) aus Meyer's „Lebensgeschichte" des Künstlers erfahren. Ich habe schon früher diese lehrreiche Schrift empfohlen und sie sollte gewiß in der Sammlung eines Schauspielers, dem es mit seiner Kunst Ernst ist, nicht fehlen. „Mir hat (sagt Meyer S. 238.) die Durchlesung so viel Vergnügen gewährt, daß ich es für eine der gelungensten Bearbeitungen Schröder's halte, obgleich er es auf eine Bühne unter französischer Botmäßigkeit nicht bringen durfte, weil die Handlung in London vorgeht. In Berlin ist es, zum ersten Mal am 8. Mai 1812, mit lautem Beifall aufgeführt, nach welchem Iffland den bis dahin verschwiegenen Namen des Verfassers nannte, und diesen in seinen

Briefen mit herzlichen Lobsprüchen überhäufte. Ich meine, es müsse überall gefallen."

Wie sehr das Meiste, wol Alles Schrödern gehört, sehen wir aus einem Briefe Schröder's (S. 239). „Der Brief, den Sie für ächt Englisch erklären, gehört mir ganz. Das Stück, nach welchem ich die Stimme der Natur gemodelt habe, ist mehr Posse als ernsthaft; ich konnte unmöglich viel davon gebrauchen."

In diesen Jahren 1807 und 1808, in welchen Schröder vielleicht zu fleißig war, hatte er auch die Absicht, den Massinger, der damals selbst von den Engländern noch vernachlässigt war, auf die deutsche Bühne zu führen. Er wollte die Direktion wieder übernehmen, selbst wieder spielen und durch diese seine dramatischen Arbeiten dem sonderbaren Geschmack entgegen treten, der, wie er ebenfalls der Meinung war, unsere Bühne völlig aufzulösen drohe. Von allen diesen Projekten gelang, durch die Zeitumstände gehingert, wenig oder nichts, und Schröder wurde der Bühne zum zweiten Male überdrüssig. Am 5. März 1816 schreibt er endlich, nicht gar lange vor seinem Tode (S. 339): „Meine Theaterschmierereien habe ich an den Mann gebracht. Auf Ostern sende ich Alles mit Buchhändlergelegenheit an Theodor Hell. Einige bekommt er in dieser Woche. Er mag damit machen und erwerben so viel er will, ver-

ändern nach Belieben; nur soll er sie nicht drucken lassen, und meinen Namen dazu nennen. Ich habe mich nicht entschließen können, der hiesigen Bühne etwas zu geben. Man sieht ja auf ihr lieber das elendeste Zeug, als Stücke von mir, die gefallen haben."

Theodor Hell mußte sich gewiß durch das Vertrauen dieses Veteranen und des größten Schauspielers der neueren Zeit hochgeehrt fühlen. Von der großen Anzahl dieser Theaterstücke, von denen freilich viele nur Skizzen sein mögen, sind hie und da einige mit Beifall gegeben, oder nicht sehr beachtet worden. Sind mehrere so vortrefflich, wie „Die Stimme der Natur", so sollten die Theater nach ihnen geizen. Bedenklich ist es freilich, wenn Dieser und Jener, wie auch schon geschehen sein soll, an diesen Sachen ändert und hinzufügt, und ich würde, ungeachtet des Verbotes des Meisters, für die Bekanntmachung durch den Druck sein, weil sie dadurch ein Gemeingut für Deutschland würden, aus dem Jeder, der sich die Fähigkeit zutraute, nehmen und verbessern könnte, dann aber auch der Kritik in seiner Blöße sichtbar würde, wenn er, wie es so oft geschieht, verschlechtert hätte.

Bei Eröffnung der Bühne auf dem Bade, die nicht, wie Jeder fühlen muß, mit einer Farce geschehen konnte, da alle Einwohner noch den Schmerz über den Verlust

eines allgemein verehrten Fürsten nachempfanden, gab Th. Hell aus seinem Vorrath dieses Drama dem Theater als ein gutes und der Gelegenheit anpassendes. Der Redakteur eines Blattes kann nicht jedes Wort seiner Mitarbeiter vertreten, oder jeden thörichten Aufsatz verständig machen wollen: aber die unnütze Nachricht von der Aufführung der „Stimme der Natur", die sich im Blatte „Einheimisches" Nr. 11 befindet, hätte Th. Hell ausstreichen sollen, wo ein O. v. L. mit dem Ausdruck der Verachtung anfragt: was diesem Stücke in Dresden die Ehre der Aufführung habe verschaffen können. In Dresden? Wo die „Sieben Mädchen", die „Galeerensklaven" u. s. w. so oft und mit Beifall gegeben sind? Im Sommer, auf dem Bade, wo man mit dem Schwächsten oft mit großmüthiger Nachsicht zufrieden ist? — Man sieht wohl (und dergleichen geschieht jetzt an vielen Orten), gute, ältere Schauspiele und Komödien sollen als schlecht und unbrauchbar verrufen werden: dagegen empfiehlt man denn jene Uebersetzungen französischer Bagatellen, die in der Regel im Deutschen unwitzig werden. Es ist natürlich, daß jeder Markt seine Sprache führt, nur kann dergleichen nicht für Kritik gelten.

Flitterwochen,

nach dem Französischen.

Eine Variation desselben Thema, das uns schon vor Jahren in einem nicht unbeliebten Lustspiel: „Strudelköpfchen" ist gegeben worden. Das neuere ist nur weniger fein und unterhaltend. Ein französisches Vaudeville nimmt in Jahr und Tag dieselbe Geschichte vielleicht noch etwas schroffer und geringer, und wir sehen sie dann wol in Deutschland wiederum ohne die witzigen leichten Arietten und ohne das französische gewandte Spiel. Schröder schreibt vom „Strudelköpfchen" im Jahre 1807 (s. Meyer Bd. II. S. 221.): Es ist Schade, daß man ein so gutes Stück wie „Gaßner der zweite" in ein Nachspiel verwandelt. — „Aehnliche Sünden", fügt Meyer hinzu, „sind täglich anzuklagen." — Gewiß ist dieser „Gaßner" von Schink ein gutes Lustspiel, und für jene Zeit lobenswerth nach Shakspeare's „Taming of the Shrew" (die Widerbellerin, die

böse Sieben) bearbeitet. Es ist schon einmal gesagt, daß es eine Art Barbarei ist, ein gutes wahres Lustspiel zu einem Nachspiel zu verkürzen, und so gleichsam die Quintessenz und die grellen Effekte in Kürze zu genießen, die doch nur durch die Motive, durch die dramatische Ausmalung und Steigerung einen Werth haben können. Wünschenswerther wäre es freilich noch, mit wenigen Auslassungen und verständigen Aenderungen das Original selbst auf der deutschen Bühne zu sehen, denn jener mit Recht gelobte „Gaßner" Schink's hat schon sehr viele Schönheiten, manche Episode und Person des Originals nicht brauchen können, die doch dem, der vergleicht, unentbehrlich scheinen werden, da Shakspeare nicht blos Episoden und Personen häufte, um den Raum auszufüllen, sondern durch die sogenannten Nebensachen seine Hauptsache immer nur erklärte und in ein helleres Licht setzte.

Die Benefiz-Vorstellung,

nach dem Französischen.

Sollte einmal das Theater selbst und die Gebrechen und Armseligkeiten der Schauspieler zum Gegenstand des Lustspiels, und der Stand des darstellenden Künstlers dem Spott der Zuschauer preisgegeben werden, so ließen sich wol tiefer gehende Mängel und Thorheiten der Zeit vorführen, als hier geschehen ist, wo auf oberflächliche Weise alte, längst gekannte Späße, mit flachem Witze vorgetragen werden. Wahrscheinlich ist im Französischen die Posse doch schärfer und trifft diesen und jenen Bekannten in Paris. Die Aufgabe selbst ist eine mißliche, auch wenn sie eine stärkere Hand ausführen will. Wird das Lustspiel wirklich gegen das Theater und mit Bitterkeit gerichtet, so spricht der Dichter am Ende doch gegen sich selbst, und will er ein System lehren, um ein anderes zu vernichten, so kann er schwer einer gewissen Pedanterie entgehen, die ein Kenner-

auge, oder das eines unbefangenen Zuschauers früh genug entdecken wird. Der sehr merkwürdige Poetaster des berühmten Ben-Jonson gibt davon ein merkwürdiges Beispiel. Die englische Bühne hatte sich kaum gebildet, sie hatte so eben die Höhe erreicht, zu welcher sie sich späterhin nie wieder aufschwingen konnte, Jonson selbst hatte kaum eine nicht weit greifende Autorität errungen, und erfreute sich des Beifalls nicht zahlreicher Gleichgesinnten, als er mit der ganzen Kraft seines ungestümen Geistes alles das verächtlich machen und vernichten wollte, was ihm selbst noch vor wenigen Jahren zum Vorbilde gedient hatte. Die heftige persönliche Satire gegen Dichter wie Schauspieler kränkte, sie brachte die erste bedeutende Störung in der bis dahin ruhig und rasch vorschreitenden Bildung des Theaters: das aber, was Jonson einseitig, wenn auch mit Gelehrsamkeit durchsetzen wollte, geschah so wenig, daß er im Gegentheil nur seine Gegner selbst vermehrte. Jonson war selbst zu jung und zu wenig mit dem Umfange und der Bedeutung des Gegenstandes bekannt, den er bekämpfte. Er war schon und würde noch mehr ein großer Dichter, konnte aber nie seine eigene Pedanterie inne werden, weil sein großes dramatisches Talent, seine Kraft und Vollständigkeit auf dieser Einseitigkeit gegründet und eins mit ihr war. Er kämpfte mit ehrlichen Waffen gegen die größten Er-

scheinungen, weil er die irrige Ueberzeugung hegte, daß sich der freie Geist und die Unendlichkeit der Erfindung in Begriff und immer zu erklärende Allegorie müsse auflösen lassen, und alle Formen, die aus der ächten Begeisterung hervorgingen, erschienen ihm als Willkür, sodaß seine zu eilige Kritik nicht zur ächten Besinnung kommen konnte, sondern nur an den Außenwerken streifte, ohne je den inneren geistigen Mittelpunkt auch nur zu berühren. Wollen doch Viele auch in unseren Tagen, mit geringerer Gelehrsamkeit und schwächerem Talent uns wieder diesen Schematismus beibringen, indem sie meinen, jede Poesie müsse sich in Begriffe auflösen lassen; Viele nicht einsehen können und wollen, daß jedes Kunstwerk, nicht blos das des Poeten unerschöpflich und unergründlich in gewissem Sinne sein müsse, weil es ohne diese sich aus jedem Standpunkt neu erzeugende Fülle von Beziehungen und Anschauungen kein Kunstwerk sein könnte. Das Verstehen des Kunstwerkes ist ohne alle jene scheinbar philosophischen Begriffe möglich, und oft um so inniger, um so schwerer der Genießende die Ausdrücke findet, um so später sie selbst dem einseitigen Kritiker zu Gebote stehen. Selbst die eigentliche Allegorie läßt sich nicht mit so dürren Anmaßungen handhaben, wenn man nicht alle Kunst in trockenes Schema und zugleich in Charaden und Räthselwesen verwandeln will, wo dann die

prosaische dürftige Erklärung und Auflösung Gedicht und Kunst zu einer unerfreulichen, wenn nicht lächerlichen Leblosigkeit herabgewürdigt. Mit ähnlichen alchemistischen Kunststücken will man aber jetzt nicht blos kritisiren, sondern auch dichten, um nach sicheren Vorschriften und untrüglichen Recepten Blei in Gold zu verwandeln. Wenn Ben-Jonson das Streben seines Zeitalters und die Aufgabe der dramatischen Poesie nicht verstand, so ist er wenigstens dadurch gerechtfertigt, daß seine Begeisterung, durch welche er große Werke und Muster hervorbrachte, mit diesem Mißverständniß eins war: wie dieselbe Erscheinung sich in dem größeren Cervantes auf ähnliche Weise wiederholt, der auch ungenügend, wenn gleich verständig, gegen Lope de Vega und das vielseitige Streben kämpfte, welches dieser mächtige Genius entzündet hatte. Cervantes konnte aber in seinen eigenen dramatischen Produktionen (vorzüglich in den späteren) nicht wie Ben-Jonson ein Gewicht in die andere Wagschale legen, durch welches der Engländer, wenn auch nicht niederzog, doch wenigstens ein Schwanken und nachher ein Gleichgewicht hervorbrachte, wodurch vielleicht verhindert wurde, daß der herrlichste Aufflug und die großartigste Erhebung nicht durch Uebertreibung und bewußtvolle Steigerung in das Thörichte und Abgeschmackte ungehemmt überschlug. Manche Zeiten und Kunstschulen haben dergleichen erlebt.

Was in unseren Tagen der witzige, von Geist und Laune übersprudelnde Sheridan in London mit seinem „Critic" wollte, ist ihm wol selbst nicht ganz klar gewesen. Die Persönlichkeit seines erfindungsreicheren Nebenbuhlers Cumberland hat er mit bitterer Satire dargestellt, die Absicht, diesen kenntlich zu machen und zu verletzen, ist ihm gelungen, seine übrigen Streiche gegen das Theaterwesen fallen flach, oder ganz neben bei, und derjenige, der (zwar viel später) den deutschen „Pizarro" Kotzebue's auf die Bühne von London brachte, hatte wol kein Recht dazu, Mißbräuche oder Geschmacklosigkeit zu rügen. Die Art, wie Shakspeare in seiner „Sommernacht" auch die Verkehrtheit eines unkünstlerischen Theaters, das seine Aufgabe völlig mißversteht, in die Lieblichkeit seiner reizenden Phantasien ebenfalls bizarr hineinspielen läßt, ist so einzig und unnachahmlich, daß man diese Wunderlichkeit mit keiner anderen Erscheinung vergleichen darf. Unnachahmlich ist diese Parodie, so oft dies seltsame Thema auch mit mehr oder minder Glück ist variirt worden: es hat in allen Variationen immer seine Bedeutung und das Verständniß verloren. Für die meisten Theaterfreunde ist aber auch jetzt der wahre Sinn des Spaßes untergegangen, denn da wir seit mehreren Jahren aus unserem Theater Alles machen, um die eigentliche Bühne zu vergessen, so ist gerade das, was Shakspeare als das

Abgeschmackteste und Unmöglichste zeigen will, was seine unerfahrenen Komödianten ausrichten wollen, jene Wand nämlich, bei uns das Leichteste und so gewöhnlich, daß die Wirkung von mehr als einem bekannten Stücke auf einer solchen zwischengezogenen Wand beruht. Es gibt, wie ich gehört habe, sogar französische Lustspiele, in welchen man zugleich mehrere Etagen sieht, oben, unten, rechts und links Zimmer, und hin und her die Intrigue, ein Haus, so aufgedeckt, wie wir durch Hülfe des diable boiteux in einige hineinblicken. Nicht blos in dieser Anstalt, sondern auch in so manchen anderen, hat unsere Schauluſt, die immer das Wahre, Wirkliche will, eine Natürlichkeit, von der auf der Bühne nie die Rede sein sollte, alle ächte Wahrheit zerstört. Wir bequemen uns zu allen Seltsamkeiten, seien sie nur neu und unkünstlerisch, nur nicht zu jenen bescheidenen Forderungen: das zu ordnen, und ein anderes nicht zu berücksichtigen, wodurch uns vom Theater her die Werke Shakspeare's und ähnliche verständlicher würden.

Das Räuschchen,

Lustspiel

von

Bretzner.

Wie alle Lustspiele dieses Autors leicht von der Oberfläche weggeschöpft, mäßiger Witz, unbedeutende Charaktere, ungenügende Verwicklung und Katastrophe, in einer Sprache, die schon damals nicht leicht und edel genug war. Und dennoch erregt dieses schwache Stück, wenn es gut, oder gar vortrefflich gespielt wird, Wohlgefallen und Freude, und muß jetzt, da das Neue so schnell veraltet, um so mehr geschätzt und anerkannt werden. Da das Stück im Ganzen hier wirklich vortrefflich, rund, lebendig und mit Ausdruck gespielt wird, so hat es auch mit Recht gefallen, und hat einigemal schnell auf einander mit Beifall gegeben werden können. Herr Burmeister als alter Busch war ergötzlich,

nicht minder Herr Pauli als Doktor. Die Scene des Rauſches ward mit Heiterkeit und ohne Uebertreibung dargeſtellt. Vielleicht ſollte Buſch vorher und nachher noch finſterer, mürriſcher und auffahrender ſein, um den Contraſt noch dreiſter hervor zu heben. Es läßt ſich auch ein Spiel denken, in welchem der Leichtſinn, die Jovialität und Gutherzigkeit des Alten noch mehr hervorgehoben, und die Zeichen des Rauſches etwas mehr verſchwiegen würden, wodurch die Ausmalung des Charakters noch ſeltſamer, wenigſtens poetiſcher würde: indeſſen, wenn dies auch wirklich von trefflichen Künſtlern der alten Zeit mehr geſchah, kann es doch nicht unbedingt zur Regel gemacht werden, und es iſt unbillig, wenn die Erſcheinung ſo heiter und lebendig iſt, zu viel anderes zu wünſchen; auch kann der Schauſpieler über ſeine Individualität nicht unbedingt hinausſtreben, und die Kritik wird ungerecht, wenn ſie dies in allen Fällen verlangt. — Wie ſehr Mlle. Gley in ihrer Kunſt vorſchreitet, hat ſie in der Darſtellung des munteren, übermüthigen Mädchens bewieſen. Herr Heine als Brand zeigte ſich ſehr zu ſeinem Vortheil; die eigene Sprache, die er ſich für dieſe Carikatur gebildet hatte, führte er ſehr gut und ergötzlich durch. In ähnlichen Rollen wird er ausgezeichnet und immer vortrefflicher werden, jemehr er die ſentimentalen, die ihm nicht zuſagen, aufgibt. Auch das

naseweise, überkluge Kind wurde sehr possierlich von der kleinen Grund ausgeführt. Vor Uebertreibung wird Mad. Hartwig, die die Alte lobenswerth gab, den kleinen Zögling warnen. Mit einem Wort, ein Stück, welches sich in keiner Rücksicht zu den bedeutenden rechnen darf, wurde durch geistreiches, stets lebendiges Spiel zu einem erfreulichen Geistesgenuß erhoben, und man fühlte sich einmal wieder in die gute alte Zeit der ächten deutschen Komödie zurückversetzt. — Herr Burmeister d. J. mußte zu seinem Nachtheil den zweiten Liebhaber übernehmen, da Herr Pabke wieder abgegangen war, nachdem dieser ihn einmal dargestellt hatte. Das Publikum ist fast immer gegen diejenigen Schauspieler, die sich eine Zeitlang diesen ausfüllenden Rollen widmen müssen, unbillig. Man verlangt etwas unbedingt Vortreffliches, Grazie, Ausdruck, vollendetes Spiel, und bedenkt nicht, daß wenn ein Talent schon zu dieser Höhe gereift wäre, es sich gewiß nicht in den untergeordneten Kreisen des Schauspieles bewegen würde. Dieser junge Mann kann sich hoffentlich in seinem Fache gut ausbilden, wenn es ihm einmal gelingt, bei einer größeren Bühne angestellt zu werden, denn Alles, was man an ihm vermißt, sind hauptsächlich Mängel und Fehler, die sich auch der Beste, so lange er auf kleinen Bühnen viel und unvorbereitet spielen muß, angewöhnt, die er aber auch, wie die Erfahrung so

oft gezeigt hat, nachher ablegen kann, wenn er ſein Talent auf größeren Theatern übt. Wer irre und furchtſam wird, kann niemals gut ſpielen: Sicherheit und Vertrauen iſt in allen Künſten, vorzüglich den redenden, unerläßlich, und erſchafft die Hälfte der Kunſt.

Torquato Taſſo,

von

Goethe.

Bei Gelegenheit der Huldigung Sr. Majeſtät war es ſchicklich, dieſen Tag auf dem Theater durch ein edles Werk zu feiern. Da der „Taſſo" von Goethe hier noch nie aufgeführt war, ſo bot dieſes Meiſterſtück dem Theater die beſte Gelegenheit, ſich auf eine würdige Art zu zeigen. Und gewiß, derjenige, der die Schwierigkeiten der Kunſt kennt und das große Gedicht verſteht, wird, wenn er billig iſt, eingeſtehen müſſen, daß die hieſige Bühne auch das Edle und Poetiſche darzuſtellen weiß, daß ihr auch zu Zeiten das Schwierigſte gelingt, welches manchen Bühnen entweder unmöglich wird, oder wenigſtens keine Anerkennung findet. Denn es hatte ſich zu dieſer Vorſtellung, die ſehr bald mit Beifall wiederholt werden konnte, [illegible]mal ein Publikum zuſammengefunden, wie es ſich wol Dichter und

Schauſpieler immer wünſchen mögen, das durch die feinſte Aufmerkſamkeit das Kunſtwerk ehrte, und durch Einverſtändniß und Theilnahme die treffliche Darſtellung anerkannte, mehr, als es ſo oft durch betäubenden zweideutigen Applaus geſchehen kann, der in Deutſchland in unſerer Zeit ſo oft gemißbraucht iſt, daß er weit öfter Kälte und Partei, als Begeiſterung und Gefühl anzeigt.

Es iſt ſchon früher angedeutet worden, daß dieſes Meiſterwerk, in welchem der deutſche Laut am zierlichſten und lieblichſten ſich vernehmen läßt, in welchem eben ſo viel Tiefe als Zartheit des Gemüthes ſich offenbart, und Wahrheit und Poeſie gleichſam Hand in Hand gehen, ſich für die theatraliſche Darſtellung weniger eignet. Schwerlich fiel dem großen Dichter damals, als er ſein Schauſpiel ſchrieb, die Möglichkeit ein, es irgend einmal wirklich aufgeführt zu ſehen. Erſt, als ſo manche lyriſche Dramen, oder auch ſolche, in denen wenig Handlung iſt, mit Glück und Beifall ſich auf der Bühne zeigten, wurde auch dieſes dichteriſche Meiſterwerk verſucht.

Wenn man erwägt, wie ſehr dieſes ſchöne und tiefſinnige Gedicht allen jenen Schauſpielen ungleich iſt, die unſere Theater bunt und grell putzen, oder oft entſtellen, in welche Trivialitäten oder Rohheiten unſere Schauſpieler ſich hineinſtudiren müſſen, ja wie ſelbſt eine ernſte Bemühung

ſie bei den trivialen oder übertriebenen Charakteren nach und nach auf einen falſchen Weg lenken muß, ſo iſt es wol unter dieſen Umſtänden zu viel gefordert, daß ein junger Darſteller den Sinn und die Bedeutung der Hauptperſon ganz verſtehe und untadelig den ganzen Charakter und den Sinn einer jeden Stelle ausdrücken ſoll. Man kann zufrieden ſein, wenn die Ausführung nur nicht den Eindruck aufhebt, den wir beim Leſen empfangen. Und ſo iſt im Ganzen Herr Becker als Taſſo ſehr zu loben, er fühlte meiſt, was er ſagte, und ſein anhaltender Fleiß, ſein ernſter Wille, ſeine ſchöne Stimme und Deklamation ward anerkannt, Vieles rührte, Manches war trefflich. Sein Auftreten war zu ſchüchtern und ſchülerhaft, und das Gefühl, daß nun in jene zarte und vornehme Welt plötzlich die dichteriſche eintrete, ward nicht klar. Im zweiten Akt war Ton und Geberde gegen die Prinzeſſin bei weitem zu heftig und ſtark, und ließ nachher kaum noch eine bedeutendere Steigerung zu. Wie dieſes Gedicht in ſeinen Scenen meiſt die zarteſte und edelſte Converſation vorträgt, ſo muß das Geberdenſpiel des Darſtellers ebenfalls mäßig, fein, gewandt und zierlich ſein, und darf ſich wol nur in den letzten Scenen in jenes verlieren, welches wir in unſerer jetzigen Tragödie ſchon zu viel und zu ſtark ſehen. Am ungenügendſten war der ſchöne Monolog vorgetragen, der

den vierten Akt beſchließt. Heftigkeit, Anſtrengung und alle Theaterroutine reichen hier nicht aus. Indeſſen iſt die Geſinnung ſo zart, der Ausdruck ſo glücklich, das Gefühl ſo tief und innig, und die Uebergänge, die Pauſen geben dem Verſtehenden zu viel zu denken und zu empfinden, der ganze Monolog iſt ſo geiſtig ſchön, daß vielleicht, auch bei der vollkommenſten theatraliſchen Darſtellung, etwas von ſeiner Innigkeit verloren gehen muß. Was ein Kenner und Verehrer des Gedichtes aber auch erinnern und wünſchen mag, ſo wird er dennoch eingeſtehen, daß der Darſteller ſeine höchſt ſchwierige Aufgabe glücklich und im Ganzen befriedigend gelöſt habe.

Herr Julius war als Fürſt würdig, und traf den gehaltenen edeln Ton weit mehr, als es oft in ähnlichen Rollen der Fall iſt. Er nahm hier nicht jenes zu kurze Spiel an und jenen ſich ſelbſt immer abbrechenden Ton, der der Würde, oder gar Majeſtät ſo entgegen iſt, ſondern war durchaus edel und poetiſch vornehm in Gang, Stellung, Sprache und Geberde. „Wie ich zu Dir geſinnt bin, fühlſt Du nicht", ſagte er, ſowie ſo viele andere Verſe, ſo oft es das Gedicht erforderte oder möglich machte, mit einer ſo ſchönen und rührenden Herzlichkeit, daß dieſe Rolle, die ſonſt leicht kalt und zu vornehm werden kann, ſehr gewann. Immer muß dieſem Künſtler nachgerühmt werden

daß ſeine Darſtellungen, die er richtig und wahr auffaßt, durchaus vortrefflich ſind, ohne Lücke und Gebrechen. Dieſes meiſterhafte Spiel war auch das Reſultat eines wahren und ernſten Studiums. — Irgend ein Tiſch, oder Fußgeſtell für eine Statue, oder eine Gartenbank könnte wol in der Nähe ſein, um das große Buch aus der Hand zu legen, das der Fürſt dann nur bei den Worten: „Auch Taſſo hat mich bereichert" wieder aufzunehmen brauchte.

Mad. Schirmer als Prinzeſſin ſprach ſo, daß man wohl ſah, wie tief ſie den Sinn ihrer Rolle empfand. Auch dieſe Aufgabe iſt vielleicht in einigen Scenen für jede Theaterdarſtellung zu zart und geiſtig; etwas muß wol verloren gehen, wenn es durch Sprache und Geberde verkörpert werden ſoll. Der gedehnte, zu ſtark angegebene Ton der Schauſpielerin macht es auch nothwendig, daß die Stellen, in welchen das Gefühl, die Klage und Liebe hervortritt, hernach zu merklich unterſtrichen und accentuirt werden müſſen. Machte es ſich Mad. Schirmer im Anfang leichter (und ſie könnte es auch in anderen Rollen), vertraute ſie ihrem Organ ohne dieſe Anſtrengung, ſo würde ihr die Steigerung mehr gelingen, die alsdann auch milder gehalten werden könnte. Man verſteht in unſerem Theater jedes deutlich, richtig geſprochene Wort; die Bemühung, Sylbe für Sylbe faſt ſtoßend zu ſagen, oder mit den Lippen zu

kauen, bringt gerade Undeutlichkeit hervor. Daher wird das ſchöne Talent der verſtändigen Frau in der Regel mehr im Luſtſpiel erkannt, in welchem ſie leichter ſpricht und ſpielt, als in der Tragödie, wo das Organ, meiſt aus Bemühung, oft verſagt. Eine Arbeit der Lippen und des Mundes, um die Worte hervorzubringen, muß man auf dem Theater nie wahrnehmen. Auch die gerühmte Schröder hat dieſen Fehler, und ich habe wol junge Schauſpielerinnen gekannt, die ſich bemühten ihn nachzuahmen. — Ohne Zweifel hat Mad. Schirmer in dieſer poetiſchen Aufgabe wieder bewieſen, daß ſie wahren Beruf für das Theater hat, und daß ſie Grazie mit Empfindung, Anſtand mit tiefem Gefühl zu vereinigen weiß.

Mlle. Gley als Lenore Sanvitale hat befriedigend eine Aufgabe gelöſt, die, in gewiſſer Hinſicht, die ſchwierigſte des Schauſpiels iſt. Haben die übrigen Darſteller zu ſorgen, daß Gefühl und Leidenſchaft immer edel erſcheinen, ſo hilft in dieſer Rolle weder Situation, noch bewegte Empfindung, noch das Beſtechende der poetiſchen Geſinnung. Sie darf ſich nie ſo hoch wie die Prinzeſſin erheben, und muß doch ſtets vornehm und Prinzeſſin bleiben, das kleinſte Anſtreifen an eine Soubrette, oder nur die gewöhnliche Vertraute, würde ſtören. Dieſe friſche Natur und das Adelige, welches die Darſtellerin in dieſer Rolle zeigte und

ausſprach, war trefflich. Ihre Deklamation wird immer natürlicher und inniger, Stellung und Geberde ſicherer. Der äußerſt ſchwierige Monolog des dritten Aktes gelang ihr über Erwarten, und durch die Grazie dieſer Darſtellung hat ſie bewieſen, daß ſie eine Schauſpielerin iſt.

Die ganze Darſtellung läßt ſich mit einem ſchön ausgeführten Concert vergleichen, in welchem Virtuoſen, die ihrer Kunſt mächtig ſind, das herrliche Werk eines großen Meiſters vortragen, kein Inſtrument, kein Ton überſchreit, oder fehlt, und der Hörer an dieſer gleichmäßigen Vollendung, an dieſer wahren Harmonie ein ſo ſeliges Behagen, eine ſo glückliche Befriedigung genießen kann, wie ihm wol nur ſelten im Theater, dem Concertſaal, oder der Oper geboten wird. Es iſt zu hoffen, daß jede Wiederholung die Zuſchauer mehr erfreuen wird, und die darſtellenden Künſtler jedesmal beſſer ſpielen, und manche kleine Fehler noch verwiſchen werden, die darum doch da ſein können, wenn ſie auch nicht immer von den Hörenden bemerkt werden. Zu bedauern iſt es, daß eine Rolle ſo ganz aus dieſer poetiſchen Harmonie und edeln Melodie herausfiel, nämlich der Antonio des Herrn v. Zahlhaas. Dieſer Mann, der ſonſt wol ſeine Aufgaben zu verſtehen ſcheint, war dieſer durch ein ſonderbares Mißverſtändniß faſt ganz entfremdet. Dieſe Schroffheit, Unhöflichkeit, der übertriebene Stolz, ja ſtarrer,

verletzender Hochmuth, welche er dieſer Rolle gab, zerſtörten ganz die feine Zeichnung des Dichters und zerriſſen jene gerühmte Harmonie der Darſtellung, ſowie ſie die hohe Weisheit des Gedichtes unkenntlich machten. Die ſchroffe Schalkheit in der Scene mit Lenore Sanvitale war eben ſo wenig an ihrer Stelle. Der Ton der Rede ſelbſt ſchrie immerdar über das Gedicht hinaus und dadurch ging gleich im erſten Akt die unvergleichliche Schilderung des Arioſt eigentlich verloren. Wie nun dieſer feine Staatsmann, der Denker und edle Freund, der Vertraute des Fürſten, in ſeiner gewogenen Ruhe, in ſeiner vorübergehenden Aufgereiztheit hätte geſprochen werden ſollen? Ungefähr in dem Ton, den Hr. v. Zahlhaas ſo vortrefflich in dem älteren Chorführer der „Braut von Meſſina" findet. Ich ſage ungefähr: denn ein verſtändiger Leſer wird auch das Verſtändige mit Sinn auffaſſen, weil das beſte Wort durch Deuteln des bloßen Buchſtabens einem im Munde umgedreht werden kann. Die Töne eines leichten Humors, der Artigkeit, des Witzes und Scherzes laſſen ſich auf dieſen Grundton mit Leichtigkeit legen. Und ich weiſe jene Rolle nur deshalb an, um mich verſtändlich zu machen, weil unſer Schauſpieler in ihr ſo ruhig, edel und gehalten erſcheint, ja liebenswürdig und zart, welche Eigenſchaften im Antonio faſt ganz ausgelöſcht waren. Das Wort des Taſſo über

Antonio: „die Grazien ſind leider ausgeblieben", kann unmöglich ſo gedeutet werden, als dürfe man eine Schroffheit in das Gedicht werfen, wodurch dieſes ſelbſt in ſeinen innigſten Verbindungen zerriſſen wird.

Die ganze Anordnung war ebenfalls zu loben, nur erſchienen die Büſten der Dichter in der erſten Scene als zu unkünſtleriſch, ja dürftig. Dieſe ausgeſchnittene Leinwand, ſchlecht bemalt, war für den Gegenſtand zu unwürdig. Für Virgil und Arioſt im Vordergrunde mußten wol Köpfe von Holz geſchnitten, und als Marmor weiß bemalt, daſtehen. Auch mußte Arioſt, deſſen Bildniß man überdies faſt vor jeder Ausgabe ſeiner Werke findet, wol einige Aehnlichkeit mit Arioſt ſelber haben. Dieſer jugendliche Kopf ſchien, ſo viel man errathen konnte, im Original einen Raphael zu bedeuten. Da der Zeichner aus Raphael's Parnaß den blinden begeiſterten Homer nachgeriſſen hatte, ſo hätte er von demſelben Blatte auch den Arioſt nehmen können. Es ſteht zu erwarten, daß eine Bühne, die für das Aeußere, wie die hieſige, ſo viel thut, vielleicht manchmal zu viel, dieſen Uebelſtand bei der nächſten Aufführung verbeſſern wird.

Iſt es noch nöthig anzudeuten, daß dieſes Werk unſeres größten Dichters das einzige iſt, in welchem genügend der Charakter eines Künſtlers und ſein Schickſal entwickelt wird?

„Correggio“ von Oehlenſchläger, und wie manche andere ſeitdem, ſind aus dieſem Gedichte mehr oder minder nachahmend hervorgegangen, aber kein Verſuch, mag in einigen auch Manches oder Vieles zu loben ſein, hat jemals ſich ſo vollendet und klaſſiſch ausſprechen können. Dem Verſtändigen Lehren geben, den Unverſtändigen aufklären wollen, iſt beides gleich überflüſſig. Aber wie iſt in dieſem Werke jenes ſchöne Wort unſeres Novalis „Schickſal und Charakter ſind nur Synonyme ein und deſſelben Begriffs“ anſchaulich gemacht. Taſſo, vom Fürſten begünſtigt, von Freunden beſchützt, geht einem glänzenden Glück, einer ſeligen Zukunft entgegen, denn ſelbſt die Liebe, die höchſte, verklärteſte in Stand und Geſinnung, will ihn krönen. Er darf nur mäßig ſein, nur ſich und Anderen vertrauen: aber das iſt ſeiner Laune, Heftigkeit, Begeiſterung eben die unmögliche Aufgabe, um ſo unmöglicher, da die Angebetete ihn ſelbſt ſeinem Feinde entgegen ſendet. Sie ſcheut ſich, dieſen ſelbſt anzureden, ihre heiligen Empfindungen dem Klugen, Argwöhnenden kund zu thun: und Taſſo, im berauſchten Gefühl ſeines Glücks, verletzt eben dadurch den Stolzen, der zu ſpät, nachdem das Gemüth des Taſſo, ein zart beſaitetes Inſtrument, ſchon für immer zerſchlagen iſt, ſeine Leidenſchaftlichkeit bereut. Kein Anderer, als Taſſo ſelbſt, gräbt den Abgrund vor ſeinen Füßen, in welchen er ſtürzt:

und Alles, was ihm zu Gute kommen ſoll, wird ihm feindſelig, um ihn zu vernichten. — Dies iſt das wahre Schickſal. Und haben ächte Dichter je ein anderes gekannt oder verkündigt? Denn wenn auch die Tragödie andere Töne anhebt, ſo fällt das Göttliche und Menſchliche, Freiheit und Nothwendigkeit doch immer zuſammen. „Jeder iſt ſeines Glückes Schmied" ſagt ein triviales, altdeutſches Sprichwort mit anderem Wort, was Novalis meint und der dramatiſche Dichter lehrt.

Schlußbemerkung.

Die Umarmung, mit welcher Taſſo ſein und Lenorens Schickſal entſcheidet, muß auf der Bühne wol keine, nur angedeutete, kaum bemerkte ſein, weil ſie ſich ſonſt faſt nicht vom edeln und leidenſchaftlichen Geſpräche im zweiten Akte unterſcheidet. Dieſer Wendepunkt des Drama, der große tragiſche Moment, muß erſchrecken, die Gruppe auf eine Weile kenntlich daſtehen, der höchſte Accent der Darſtellung auf dieſem ſichtbaren Wahnſinn Taſſo's verweilen. Ohne dies iſt weder Lenorens Entſetzen, Alfonſens erſchreckte Entrüſtung, noch Antonio's Erſtaunen begreiflich. Daß eine ſolche Umarmung anſtändig und nicht anſtößig ſein müſſe, verſteht ſich von ſelbſt. Es ſcheint aber, als haben entweder die Schauſpieler verlernt, dergleichen edel zu malen und auszudrücken, oder als nehmen die Zuſchauer an einem ſolchen Vereinigen der Arme eben ſo leicht Aergerniß, als ſie ſich am Spiel der Beine in unſeren ſchlechten Balletten und deren ungraziöſen Gruppirungen in manchen

Städten erbauen. Die Entwicklung der Nina und Heilung des Wahnsinns in dieser Oper geschah durch einen Kuß, der immer gespielt und mit Innigkeit gegeben wurde. Wenn freilich die ächte Kunst des Umarmens verloren gegangen wäre, so wäre Spielern wie Zuschauern nicht zu helfen. Um so grausamer ist es alsdann, dem armen Tasso eine bloße Anrührung, eine fast nur zukünftige Umarmung so hoch anzurechnen.

Gastspiel der Madame Mebius.

Mad. Mebius vom Hamburger Theater ist hier in drei Gastrollen aufgetreten, und hat in allen den verdienten Beifall erhalten. Als Lady Milford in Schiller's „Kabale und Liebe" war sie so vortrefflich, daß ich mich nicht erinnere, diesen sonderbar gezeichneten Charakter jemals so musterhaft gesehen zu haben. Sie hob eben so verständig als zartfühlend alle jene Stellen vorzüglich heraus, in denen die Empfindung, das menschliche und weiche Gemüth zur Sprache kommt. Dadurch ward die Zeichnung verständiger und edler, und ihr Stolz gemildert und verständlicher. Die Scene mit dem Major, mit Louise, sowie der Schluß waren gleich trefflich. An diesem Schluß hatte ich schon manches Talent scheitern sehen, weil es kaum möglich scheint, diesen mit Ton und Darstellung der früheren Scenen in Harmonie zu setzen. Es schien, als wenn die Louise der Mlle. Gley an diesem Tage auch mehr anerkannt würde. In

der wunderlichen Scene dieser mit der Lady war ein interessanter Wetteifer beider erfreulich zu bemerken.

Die Gräfin Orsina (das Vorbild der Milford wie mancher Zeichnungen und Carikaturen der deutschen Bühne) wurde von Mad. Mebius trefflich auseinander gesetzt. Ihre Bitterkeit, Geistesgegenwart, ihr Witz: Alles war zu bewundern. Weniger der höchste und eigentlich tragische Ausbruch ihrer Leidenschaftlichkeit, der in der Wuth an den Wahnsinn grenzt. Bei dieser berühmten Stelle that sie zu viel und zu wenig. Zu wenig, weil man nicht an die Wahrheit, an das Gefühl glauben konnte, der Zuschauer wurde nicht überzeugt und hingerissen; und zu viel, weil die gesteigerte Geberde, das zu starke Minenspiel störten, indem sie nicht täuschten. So studirt, gefühlt und geistreich dieser Charakter von der Darstellerin ausgeführt wurde, so läßt sich doch wol noch eine andere Art des Spieles denken. Doch findet sich wol ein späteres Blatt, um über diese Orsina und Emilie überhaupt meine Gedanken mitzutheilen.

Als Minna v. Barnhelm war die treffliche Frau am wenigsten an ihrem Platz. Sie nahm die Rolle nicht jung, fein und edel genug; sie verließ zu oft den Conversationston, um sich in ein gewisses modernes tragisches Spiel zu werfen, das ich auch bei den neueren Tragikern in der Regel nur ungern sehe. Ein Stoßen, Verschlucken der Worte,

wodurch oft Leidenschaft und Heftigkeit ausgedrückt werden soll, macht die Rede unverständlich. — Aber wie glücklich ist eine Bühne, die dieses schöne Talent besitzt, und dadurch Schauspiele aufführen und Rollen besetzen kann, die jetzt auf unserm Repertoire eine Lücke bilden.

Mad. Werdy war als Claudia Galotti sehr zu loben, und ein Publikum vielleicht zu tadeln, das eine solche Bemühung, einen so wahren Ausdruck nicht anerkennt. Vorzüglich darum, weil diese Scenen der Mutter im Stücke fast als neu erscheinen konnten, da sie früher nur angedeutet wurden. Mir schien auch, als hätte Herr Werdy seinen Odoardo noch nie so brav ausgeführt, als an diesem Abend. Appiani (Herr Becker) sollte wol noch feiner sein und besonders das: „Sie sind ja wol ein rechter Affe!" mit mehr Verachtung als Wuth sprechen. Herr Karl Devrient als Prinz ziemlich gut, nur bei weitem nicht leicht und vornehm genug. Herr Julius als Marinelli, wie immer in dieser Rolle, musterhaft.

Der Löwe von Curdiſtan,

von

Herrn v. Auffenberg.

Die Aufführung war ein Verſuch, um zu ſehen, wie die Arbeiten eines Autors, der ſchon viel geſchrieben hat, auf das hieſige Publikum wirken, wie ſich das Drama und ſeine Scenen ſelbſt auf dem Theater ausnehmen möchten. Das Schauſpiel, in einer leichten Sprache, einem ziemlich fließenden Verſe geſchrieben, bietet Alles auf, was von Prunk, Aufzug, Effekt, Leidenſchaft und Verwicklung in der Nähe und Ferne liegt, um zu gefallen. Wenn das Publikum vielleicht neugierig war, die Art und Weiſe dieſes Autors kennen zu lernen, ſo hat es jetzt geſehen, daß er zu denen gehört, die um den Beifall deſſelben mit allen Mitteln buhlen; iſt es für dieſe Bemühung auch nicht gerade ſehr dankbar geweſen, ſo hat es doch wenigſtens das

Schauspiel nicht, wie es an anderen Orten geschehen sein soll, mit Mißfallen aufgenommen.

Immer schon gab es Schauspiele und sentimentale Komödien, die, ihrem Wesen nach, mehr Romane als Dramen waren. Es sind jene, die bei den Engländern und vorzüglich bei den Franzosen eine weitläufige Vergangenheit, seltsame Verhältnisse und Bedingungen voraussetzten, um wunderliche Situationen, grelle Effekte, unerwartete Erkennungen und dergleichen auf das Theater zu stellen, und in der Entwicklung, zur Ueberraschung der Zuschauer, vorgehen zu lassen. In dergleichen Stücken sollen nicht Charaktere, Wahrheit und dramatische Kunst ihre ihnen eigenthümlichen Wirkungen hervorbringen, sondern Leiden, Verwicklung, Erkennung und sentimentale Gesinnung wirken, die vielleicht einen Roman lehrreich und unterhaltend machen könnten, den dramatischen Charakter des Theaterstückes aber auslöschen. So la Chaussée und noch manche sentimentale Autoren der Franzosen. Früh schon wurde auch beliebten Romanen von Theaterdichtern nachgearbeitet, man sah einen „Tom Janes" in England und Frankreich auf der Bühne. Schröder hat es nicht verschmäht, nach der beliebten „Eveline" seine „Viktorine" damals für das Theater zu entwerfen. Man bemühte sich aber, allen diesen Werken einen so selbständigen Charakter zu geben, daß sie

für sich selbst interessirten und verständlich waren, und hatte man den „Tom Janes" nachgeahmt, so konnte man aus manchen anderen wol rückwärts Romane und Erzählungen schöpfen.

Es ist schon öfter angedeutet worden, wie gefährlich es für den dramatischen Dichter sei, eine Erzählung zu benutzen, wenn er in seiner Kunst nicht schon ganz Meister und den Gegenständen völlig gewachsen ist. Denn eine dramatisirte Erzählung ist noch lange kein Drama. Die äußere Geschichte muß sich dem Bühnendichter völlig umgestalten, sie muß seiner Phantasie (was sich von selbst versteht, und doch nur so Wenige finden) einen anderen Mittelpunkt, andere Bedingungen geben, und er muß gerade dem, was in der Erzählung reizt oder erschüttert, sorgfältig aus dem Wege gehen, um, wenn ihm der Stoff sich innerlich schon zu einem anderen, und der fremden Kunst aneignenden verwandelt hat, die Wendepunkte zu entdecken, die seinen Farben, dem Licht und Schatten der Bühne geziemen, damit er näher, lebendiger und rührender ein Opfer der Iphigenia auf der Leinwand erschafft, das den Zuschauer als Gemälde täuscht und entzückt, und dessen Gegenstand der Farbenkünstler vielleicht vorher auf einem alten Basrelief gefunden hat. Färbt er nur dieses, so hat er in seinem Wettkampf völlig verloren, und wir kehren

lieber zum Marmor zurück, der uns vielleicht dieselbe Sache unter den Bedingungen der befreundeten Kunst natürlicher und angemessener erzählt; wir können hier ein Kunstwerk genießen, da wir in der Abschattung nur ungenügende Wiederholung sehen, die um so mehr verletzt, weil sie mit ungeziemenden Farben prunkt.

Es scheint so leicht, die Romane des Walter Scott, in denen die wichtigsten Begebenheiten, oft die Entwicklung in Dialog fortschreitet, nur so geradezu auf die Bühne zu verpflanzen. Es ist in London, auf den kleineren Bühnen vorzüglich, häufig geschehen, und selbst in Pantomimen und Melodramen hat man sie dargestellt. Ueber das, was blos der Mode und dem Zeitvertreibe anheim fällt, kann die Kritik schweigen, weil es keine Anforderung macht, der Poesie und Kunst anzugehören.

Hr. v. Auffenberg hat schon viele Schauspiele geschrieben, und man sieht, daß sein Talent sich früh, vielleicht schon mit dem ersten Versuch, eine Leichtigkeit zu eigen gemacht hat, die ohne große Anstrengung jeden Gegenstand auf gewisse Weise bewältigt. Geht man den Schwierigkeiten aus dem Wege, so kann es wohl scheinen, man habe sie überwunden. Seine schwächsten Arbeiten sind ohne Zweifel diejenigen, die er dem W. Scott, der ihm so viel und zu viel vorgearbeitet hatte, nacherzählt. Diese Schauspiele sind wol

keine, sondern nur zusammengezogene, anders vorgetragene Romane, in denen, der Kürze wegen, so Vieles ungenügend, ja dunkel erscheinen muß, was im Original anzieht und befriedigt. Verführt nun Eile, oder Wohlgefallen den Copisten, gewisse überflüssige Dinge, Episoden, die im Original vielleicht vorzüglich frisch gefärbt sind, in die theatralische Copie mit hinüber zu nehmen, so klemmen und stoßen sich die zu vielfältigen und unpassenden Gegenstände als Scenen noch mehr, als im Roman, und wenn Einiges einem poetischen Auszuge gleicht, so begreift man von manchem Anderen geradezu nicht, wie es nur in das Drama hineingekommen ist.

Die neueren und neuesten Romane des berühmten Engländers sind gewiß nicht seine besten. Die Sucht nach falschem Effekt verdrängt oft die Wahrheit und Möglichkeit; eine leere Spannung, die oft nicht genügend gelöst und befriedigt werden kann, muß den Leser hinhalten, und Manches wird, statt sich zu entwickeln, nur wie ein künstliches, überraschendes Räthsel aufgelöst. Ich glaube, daß man dem Talisman alle diese Fehler nicht mit Unrecht vorwerfen kann. Der Unterschied ist nur, daß sie demungeachtet die Mehrzahl der Leser fesseln und reizen, daß ein poetisches Colorit, eine durchsichtige, fast immer edle Sprache sie annehmlich macht, daß das Drama dagegen zwischen Erzählung, Melodrama und Trauerspiel hin- und her-

schwankt, und keinen festen Anhalt, weder in der Rührung, noch dem Interesse, oder dem Geschichtlichen, den Charakteren oder der Liebe, findet, und das dichterische Werk selbst, auf welches es sich stützen will, in jedem Augenblicke nachgibt, sodaß ein Unbehagen, eine gewisse Aengstlichkeit sich des Zuschauers bemeistert, wie in einem offenen Saale, wo durch alle Thüren und Fenster der Zugwind streicht.

Ein Hund spielt eine große Rolle, er entwickelt gewissermaßen die Verwicklung. Zwar bleibt er unsichtbar und spielt also nicht persönlich, aber er ist dem Werke unentbehrlich. Hier hätte der Umarbeiter merken müssen, daß dieser Umstand, so groß seine Wirkung im Roman sein mag, im Drama von gar keiner ist und sein kann. Die Verwicklung ist nur scheinbar, denn es interessirt nicht, wer der Verbündeten das Banner herunternahm und das getreue Thier verwundete. Die Heerschau, die angestellt wird, um den Thäter durch den Zorn des Hundes zu entdecken, veranlaßt eine lange erzählende Scene, in welcher Blondel vorträgt, was draußen vorgeht, indeß die Prinzessin, fast die Hauptperson des Stücks, stumm dieser Erzählung zuhören muß. Es ist unbegreiflich, wie ein Dramatiker, der, wie ich glaube, doch oft Gelegenheit gehabt hat, Theaterstücke, selbst seine eigenen, aufführen zu sehen, einen so völlig un-

dramatischen Auftritt, der alles Interesse gänzlich aufheben muß, der das ganze Stück parodirt, hat einsetzen können. Hier zeigt es sich recht offenbar, wie gefährlich es dem Dramatiker ist, der Erzählung und ihren Reizen zu vertrauen, oder sie nachschreiben zu wollen. Es sollte mich nicht wundern, wenn diese Scene allein den Fall des Schauspieles nach sich zöge.

Dlle. Gley entwickelte als Prinzessin ein schönes Talent, sie ist in dieser Rolle vortrefflich, und Herr v. Zahlhaas als Saladin in den verschiedenen Masken sehr lobenswerth, vorzüglich durch sein gemäßigtes Spiel.

Das viele bauschende, ungeschickte und wirkliche Blech- und Eisenwerk, der große Schild, die Schienen, womit sich der junge Schotte schleppen mußte, waren sehr störend und unzweckmäßig: immer fürchtet man, Der und Jener werde verletzt, oder von den spitzen Stacheln auf der Brust anderer Knappen und Krieger verwundet. Der Anblick einer solchen Wahrheit (wenn es je so gewesen ist) ist auf dem Theater widerwärtig und dem eigentlichen Zweck des Schauspieles völlig entgegen. Es war überhaupt unmäßig viel Blech sichtbar und das Rasseln desselben hörbar. Den schönen Schein wollen wir immer weniger, und indeß der gute wie der schlechte Dichter ihre Gleichnisse, Bilder und Gesinnungen aus unserer allernächsten Gegenwart entlehnen

und entlehnen müssen, plündern wir mit ungeschickter und halber Schulmeistergelehrsamkeit Kapellen, Kirchhöfe, Chroniken, Wappenbücher und Kunstkammern, um nur einen Geierflügel des Helms, eine Schnalle, einen widrigen Kopfputz, Schienen und Wamms, Panzer und unbequemes Schild und Wehrgehenke getreu, und zwar recht getreu, und zwar auch aus Eisen und ächtem Sammt, und versilbert oder bronzirt, nachzubilden, als wenn unsere Zuschauer aus Waffenschmieden oder wieder aufgelebten Schneidern des Mittelalters bestänben, denen diese Richtigkeit der Nebendinge, vom vorigen Handwerke her, vielleicht das Wichtigste wäre. — Aber freilich, es gibt schon viele Schauspieler, die sich in diese Kindereien vergafft haben, und die, bei einer neuen Rolle, mehr an die Beinschienen, Bärmützen u. dergl. als an die Scenen der Rolle selbst denken, und sich das Ungeziemende am liebsten aufladen, wenn es auch das Spiel (was dann freilich die Nebensache ist) ganz unmöglich macht; sowie Zettel in der „Sommernacht" gleich an den Bart denkt, in welchem er sich darstellen will. — Die Zuschauer freuen sich an vielen Orten dieser Weihnachtspüppchen auch, und meinen wol, gebildet und unterrichtet zu werden, wenn die Ungethüme ihnen, lehrreich genug, vorübergehen.

Wilhelm Tell,

von

Schiller.

Wie sehr der Dichter sich in diesem Werke als Meister zeigt, als ein Virtuose, den das Schwierigste nicht mehr in Verlegenheit setzt, sodaß er im Gegentheil dieses, ja selbst das Unmögliche, aufsucht, um die Sicherheit seiner Kunst zu beweisen, bedarf für den Kenner keiner Erörterung. — Die Handlung des Schauspieles ist mehr eine scheinbare, als wirkliche, und die Abenteuer des Tell selbst scheinen dem Dramatiker völlig unbrauchbar. — Am meisten ist vielleicht die Scene des Schusses selbst zu bewundern. Die Steigerung, Hemmung, endlich die That, Alles spannt, rührt, überrascht und erschreckt, und das Zielen, Schießen, das in der, vor die Augen gebrachten, Abenteuerlichkeit leicht widerwärtig, oder niedrig werden könnte, ist mit wahrer Kunst geadelt. Das Kunstmittel, durch welches

alles dies möglich gemacht ist, ist vortrefflich, und jungen Dichtern, um darüber nachzudenken, zu empfehlen. Rudenz, der, nach einer Scene mit seiner Geliebten, sein ganzes Wesen geändert hat, wird von dieser Unmenschlichkeit auf den höchsten Grad erbittert, und hält sein empörtes Gemüth nicht zurück, sondern läßt es laut in den bittersten Worten ausbrechen. Ein heftiger Streit mit dem Landvogt entsteht, der durch Bertha's Dazwischentreten, durch ihre tiefe Rührung noch interessanter wird. Wir vergessen in dieser neuen, so höchst wichtigen Begebenheit den Tell (und das wollte auch wol der Dichter eben) für eine kurze Zeit völlig; wir erwarten, daß dieser neue Streit zu Kampf und Blutvergießen führen wird, — als er, eben so unerwartet, plötzlich geendigt ist — der Apfel ist gefallen.

Wie soll diese Scene nun anschaulich auf dem Theater dargestellt werden, um der Absicht des Dichters zu entsprechen? Gewiß nur so, daß im Streit der Landvogt, Rudenz und Bertha vortreten, die Landleute, die Aeltesten, am meisten interessirten, stellten sich am nächsten den Streitenden; der Vorgrund wird ganz verdeckt von den verschiedenen Gruppen, und man sieht Tell und das Kind für diese Zeit gar nicht mehr. Bei dem Ausruf des Staufacher: der Apfel ist gefallen! springen Alle entsetzt auf die Seite und die Scene öffnet sich wieder.

Beim Lesen des Schauspiels war mir nie ein Zweifel über die Anordnung gekommen, bis ich nach Jahren sah, daß die Schauspieler die Sache ganz anders nahmen. Tell blieb immer mit seinen Anstrengungen sichtbar, und das, was der Dichter mit so bewußtvoller Kunst gethan hatte, wurde durch Kurzsichtigkeit vereitelt.

Herr Hellwig, auf diesen Uebelstand aufmerksam gemacht, änderte mit Einsicht die Anordnung, um die Absicht des Dichters zu erfüllen. Denn, wenn es nicht so geschieht, was soll Tell während jenes Streites thun? Immer wieder halb ohnmächtig niedersinken, sich wieder zusammenraffen, beten und sich von seinen Freunden trösten lassen? Oder immerdar zielen? Beides ist für den Spielenden gleich ermüdend, und für den Zuschauer, falls er es noch bemerkt, höchst uninteressant. Hoffentlich sieht er aber auch nach Tell nicht hin, denn er wird ja wol nach jenem Streite, der sich entsponnen hat, und der der ganzen wunderbaren Sache eine unerwartete Wendung geben kann, hinhören? Und nicht blos hinhören, sondern sich auch lebhaft mit interessiren, denn sonst hätte der Dichter wenigstens seine schönen Worte verloren. Oder soll er beides gleich stark ins Auge fassen? Das ist wol nicht möglich und der Dichter hätte dann wenigstens besser jene Zwischenscene sich ersparen können. — Was wird also gewonnen

für Dichter und Schauspieler, wenn man jene schon eingeführte Einrichtung wieder aufgibt? Eine Curiosität höchstens, und eine übertriebene Anstrengung des Schauspielers, der den Tell spielt, der aber seine Kräfte zur folgenden Scene indessen hätte sammeln können.

Nach jenem großen Monolog des Tell im vierten Akt entfernt sich der Schütze, da er die nahe Ankunft des Landvogts vernimmt. Der Dichter sagt kein Wort, daß wir den Tell sehen sollen, bevor der Schuß gefallen ist. Der Pfeil kommt unvermuthet von unsichtbarer Hand, der Landvogt will sinken, Rudolf, Armgart und Geßler sprechen noch, und als der Tyrann auf die Bank niedergelassen ist, erscheint (so schreibt es der Dichter vor) Tell erst oben auf der Höhe des Felsen. — Und ganz nothwendig, den Umständen gemäß. Sieht man Tell früher, so kann ihn auch der Landvogt sehen, sein Gefolge, oder einer der versammelten Bauern. Soll er wieder zielen? die Scene wird dadurch kleinlich und der Schütze möchte sogar das lauernde Wesen des Meuchelmörders bekommen. Wird nun gar ein wirklicher Pfeil von einem schlaffen Theaterbogen abgeschossen, so wird die Sache, der Pfeil mag treffen, oder neben sein Ziel fliegen (was das Wahrscheinlichste ist), kindisch und lächerlich. Der Schreck, die plötzliche Aenderung der Scene, die gerade der Dichter beabsichtigte, ist wieder verloren ge-

gangen. Auf manchen Theatern richtete, zweckmäßig
für die Täuschung, Geßler, indem er nach dem
faßt, den Pfeil auf, der schon im Wamms war. — W
wollen nur manche Schauspieler so oft den Dichter
bessern? Und einen Dichter, wie Schiller?

Correggio,

von

Oehlenschläger.

Dieser erfindungsreiche Autor gehört den Deutschen fast eben so sehr an, als seinen Landsleuten. Sein „Aladdin", „Hakon Jarl", sowie manche seiner übrigen Schauspiele sind nicht nur gelesen, sondern auch auf manchen Bühnen mit abwechselndem Beifall gegeben worden, und es ist nicht zu verkennen, daß das Meiste und Beste in diesem Autor, sowie in allen Anderen, die in der dänischen Literatur auf diesem, von ihm betretenen Wege, fortgeschritten sind, der deutschen Art und Weise, namentlich der Schule, die man die Goethe'sche nennen kann, angehört. Von allen germanischen Stämmen hat sich neuerdings keiner den nahverwandten Deutschen in der Literatur so nahe angeschmiegt, als der dänische, die neue schwedische Schule als Poesie wird vielleicht, wenn sie durchdringt, ebenfalls eine Ab-

zweigung der deutschen Kunst und Bildung sein. Und vielleicht wird es die Zeit und das Schicksal so ordnen, daß die Deutschen in Zukunft, wenn sie immer mehr und mehr das Bessere vergessen und verkannt haben, von diesen Freunden und Nachbarn Hülfe und Rath zur Vergeltung holen können, indem diese indeß höher gestiegen, die Nachahmung weggeworfen, und zur ächten Originalität gereift sind, die immer, wenn sie die wahre ist, eben so sehr dem eigenthümlichen Volke, als der allgemeinen Dichtkunst angehört. Vor zwanzig oder dreißig Jahren konnte sich der Deutsche mit Stolz in Europa umsehen, weil er so mächtig und schnell in Kunst und Wissenschaft vorgeschritten war: Engländer, Italiener und Franzosen feierten, verkannten sich und ihre Werke und der Deutsche schaffte eigenthümliche, verstand und erklärte die fremden. Wie regt sich jetzt der Geist in Frankreich, welche große Erscheinungen hat England seitdem hervorgebracht, in Italien erwacht und meldet sich eine neue Kraft der Poesie, Dänemark und Schweden beeifern sich, eine neue Schule zu gründen und zu verbreiten, — und was können wir Deutschen in den neuesten Zeiten diesen Geistern entgegen stellen? Eine Art von Betäubung hat die Kräfte gelähmt, eine allgemeine Erstarrung droht das Leben zu vernichten, und nur das Geschrei der Parteien soll Kritik, Poesie, Heiterkeit und Entwicklung

vertreten und ersetzen, wie Kinder sich wol überreizen, wenn sie nach fröhlichen Spielen zu sehr erschöpft sind und doch noch nicht schlafen wollen.

Um so lieber müssen wir einen Autor, wie Oehlenschläger, zu den unserigen zählen, wenn auch vielleicht seine originellsten Gedichte diejenigen sein sollten, die bis jetzt nicht in das Deutsche übersetzt sind. Hat der Poet das Gute und Glänzende der deutschen Schulen sich angeeignet, so hat ihn die Bekanntschaft mit denselben auch wol, von „Aladdin" bis zu seinen neuesten Werken, dies und jenes zugeführt, das eben oft als Willkür und Uebertreibung, als falscher Effekt, oder Sentimentalität die Aufgabe, die der Dichter sich setzte, stört und zum Theil aufhebt. Denn Produktivität und Talent genügen nicht, um das Musterhafte und Vollendete zu erschaffen: der erregte Geist, indem er das Treffliche anschaut und versteht, vergafft sich oft in das Thörichte, welches dasselbe Zeitalter hervorbringt, und so sehen wir in jenen Dichtern, die mit frischer Imagination begabt sind, die Krankheiten und Gebrechen der Zeit oft, ohne alle Ironie, am kräftigsten abgespiegelt, wenn das Talent, ohne von Einsicht, Kritik und Charakter unterstützt zu sein, wenn es von der ächten Begeisterung nicht ganz durchdrungen ist, sich eben nur der Lust des Schaffens hingibt, und sich, den Gegenstand, sowie das Zeitalter n

ganz versteht. Auch in diesem Sinne müssen wir Deutsche Oehlenschläger, wie so manchen Andern, ganz den unserigen nennen.

Wenige seiner Werke sind so allgemein bekannt und haben so viel Glück auf unseren Bühnen gemacht, als die Zeichnung dieses berühmten Malers Correggio, dessen sonderbare Legende (die für Kenner längst widerlegt war) der Dichter zu einer Tragödie, einer romantisch-didaktischen, hat erheben wollen. Es ist ihm gelungen, populair und faßlich zu werden, sein sonderbares Gedicht scheint ein Lieblingsschauspiel, und es ist darum nicht verlorene Mühe, dem Gegenstand noch einige Betrachtungen zu widmen.

Ein Freund, den ich seit vielen Jahren nicht gesehen, und der seitdem in Italien gelebt hatte, kam unerwartet zurück. Daß er ein Maler, und seit langer Zeit in den hauptsächlichsten Ansichten über die Kunst der Gemälde mit mir einverstanden war, machte mir seine Zurückkunft nach Deutschland um so interessanter.

Er war zuletzt lange in Parma gewesen, um sich mit den Wundern des großen Genius, welcher jene Stadt verherrlicht hat, recht bekannt zu machen. Wie? rief er aus, als wir über unser deutsches Theater sprachen; Sie besitzen ein Schauspiel, welches gegeben wird, über meinen Liebling, den größten vielleicht der großen Maler, der wenigstens mei-

nem Gemüth und Herzen am nächsten steht, und mir von allen am verständlichsten ist? Wahrlich, der Dichter, der es gewagt hat, sein Wesen in einem Schauspiele auszusprechen, muß ihn nicht allein gründlich studirt haben, er muß ihn nicht blos genau kennen, sondern auch innigst mit ihm verwandt sein, seine Phantasie und Bildung muß dieselbe Höhe erreicht haben, wenn er in Poesie, und vollends in der Form des Schauspiels etwas Genügendes über ihn aussagen will.

Jede Erwartung, antwortete ich, die zu hoch gespannt ist, findet niemals, was sie erwartet.

Doch nur, rief der Maler aus, wenn sie etwas Unbedingtes, ganz Unbeschränktes fordert. Ein Geist aber, der Raphael, Michael Angelo, oder Correggio in einem Gedichte zeichnen will, von dem muß man fordern dürfen, daß er dasjenige, was er uns erläutern und recht an das Herz legen will, um das Verständniß des geliebten Gegenstandes zu erhöhen, auch ganz besitze. Und nicht nur fordere ich, daß das Gedicht ein Abglanz und Widerschein des malerischen Gemüthes und großen Talentes sei, sondern auch noch, besonders in der dramatischen Form, eine Belehrung über dasselbe, über seine Art und Weise, warum er dieser und kein anderer war, welche Begeisterung ihn zu dieser Ansicht der Natur und Gestalten trieb: mit einem Wort,

ich will die Aufgabe auf eine ähnliche Art gelöst sehen, wie sie unser Goethe uns über „Tasso" so musterhaft als das größte Meisterwerk der modernen Kunst hingestellt hat. Und, ich mag über Correggio, von dem man so wenig weiß, hin und her denken, wie ich will, so leuchtet mir eine ähnliche Möglichkeit und Auflösung durchaus nicht ein, so wenig wie über Ariost, oder Mich. Angelo, ja Raphael selbst.

Warum, erwiderte ich, soll der Stand eines Künstlers und sein Schicksal, im Fall es der Dichter nur interessant zu machen weiß, nicht eben auch, wie der Feldherr, Staatsmann, Bürger und Bauer, Gegenstand des Drama werden können?

Was kann dem Musiker oder Dichter eben anders begegnen, antwortete der Freund, als jedem andern Menschen, daß er Glück oder Unglück, Leiden und Freuden erlebt, daß er Händel hat, Frieden stiftet, sich verliebt, oder stirbt? Soll er Spieler, Zänker, Verschwender, Geiziger oder Verliebter sein, oder schickt ihm der Dichter seltsame Begebenheiten, Familienverhältnisse, Erkennungen u. dergl. zu, so begreife ich immer nicht, warum der Dramatiker Alles dergleichen einem Maler auflade; jeder andere Mensch müßte ihm dazu eben so tauglich sein, ja sogar brauchbarer, weil der Malerapparat, Kunstausdrücke, das Malen wol selbst,

störend und überlästig sein werden, da die wenigsten Zuschauer diese Dinge verstehen, oder sich für sie interessiren.

Das Schicksal des Malers, erwiderte ich, soll ja aber aus seiner Kunst hervorgehen, und mit seinem Talente ein und dasselbe werden. Solcher Malerdramen haben wir in Deutschland schon mehrere, z. B. über „Van Dyk", welches nach dem „Correggio" wol das bekannteste ist, und in leichter anmuthiger Sprache Situationen und Scenen aufsucht, die Bilder darstellen, welche Rubens gemalt hat, und uns so gleichsam die niederländische Schule in Gruppen von Soldaten, Bauern und lieblichen Mädchen aufführt. Ein sinnreicher Gedanke, der um so mehr Beifall verdiente, wenn der Dichter sich in den Grenzen der Idyllenmalerei beschränkt hätte. Dadurch, daß er das Didaktische, Elegische und fast Tragische in seinen Gegenstand hineinzieht, schwächt er die Wirkung und Wahrheit seiner Malerei. Ueber Raphael besitzen wir ebenfalls ein Schauspiel, welches nicht Beifall gefunden hat, ein anderes über Dürer. Vom Bilde, in welchem viel von Solimena und seiner Schule die Rede ist, werden Sie wol haben sprechen hören. Der Held des Stücks ist freilich kein bekannter Maler und das Ganze nur ersonnen: aber ein Portrait, welches eine ganze Familie unglücklich macht, am Hochgericht ausgestellt wird und durch welches der Uebermüthige, der sich hatte malen lassen,

umkommt, welches aber ebenfalls, vom Hochgericht weggenommen und den Familienbildnissen beigesellt, den Mord des unschuldigen, liebenden und liebenswürdigen Malers veranlaßt, ist in Deutschland oft gern gesehen und mit lautem Beifall und vielen Thränen belohnt worden. Dieses sonderbare Gedicht ist fast mit eben so vielem Scharfsinn ersonnen, als es mit dramatischen Ungeschicktheiten, ja völlig unmöglichen Begebenheiten und Motiven sich bewegt und interessiren soll. Der verständige Verfasser des „Van Dyk" hat sogar, so wenig ist er Ihrer Meinung, aus Malerdramen eine eigene Gattung erschaffen wollen.

Das ist wol völlig unmöglich, warf der Fremde ein, denn der „Ostade", dessen ich mich jetzt erinnere, und der wol der früheste Versuch dieser Art sein mag, ist ganz aus malerischen Gruppen zusammengesetzt, und begründet sich, nur lustig und heiter, auch auf Malung eines Portraits: aber, so witzig der Spaß ist, kann weder im Scherz noch Ernst die Malergilde ein eigenes Schauspiel bilden, so wenig es Feldherren- oder Ministertragödien als eine Gattung geben kann.

Ich bin Ihrer Meinung, fuhr ich fort, denn jeder Stand oder Gewerbe könnte nachher wol dieselbe Forderung machen, und wir wüßten uns am Ende vor den vielen Gattungen und Untergattungen nicht zu ret-

ten. Machen wir doch schon in der Poesie viel zu viel Abtheilungen.

Nur dünkt mir, sagte der Maler, diese Aufgaben, wenn sie gelingen sollen, eignen sich mehr dem Roman, der Erzählung und Novelle, wol selbst dem Märchen. Denn hier kann der Apparat des Malergewerbes, die Ansicht über die Kunst, die Geräthe und Zimmer, Modelle und Studien, sowie Alles, was das Talent bedarf und mit ihm zusammenhängt, schicklicher auf interessante Art ausgebreitet und mit der Geschichte selbst lebendig wirkend verbunden werden. Das Individuelle, was den Maler zum Maler macht, kann geschildert und Alles, was im Schauspiel als überflüssig und störend erscheinen würde, in der erzählenden Darstellung anmuthig werden. Selbst das Didaktische, falls der Erzähler etwas von der Sache versteht, findet hier schicklich seinen Platz. Und haben wir nicht von Goethe selbst eine treffliche Erzählung der Art, „Der Sammler"?

Das Seltsame, erwiderte ich, und selbst Wilde findet seinen Platz hier, wenn es von einem Talent, wie dem Verfasser des „Ardhingello", behandelt wird. Ich nenne dies merkwürdige Buch nur kurz, weil sich über das Gute und Treffliche desselben, sowie über dessen Häßlichkeit und Fehler nicht in Eile sprechen läßt. Heinse war der Erste, der den

Versuch machte, seine Gefühle und Einsichten über die Kunst in einer Erzählung vorzutragen.

Aber nun verstehe ich vielleicht, fing der Reisende wieder an, wie es mit Oehlenschläger's „Correggio" gemeint sein, und worin er vortrefflich sein mag. Denn allerdings gibt es wol einmal einen Künstler und Dichter, in welchem sein ganzes Schicksal sich so gestaltet, sein Glück oder Unglück auf solche Art sich wendet, daß nur diesem einzigen Manne begegnen konnte, was ihm widerfuhr, und daß Alles aus seinem Talent fließt, welches mit seinem Gemüth sich so innigst verbindet, daß Alles, sowie auch die Umgebung, die äußere Lage, ein untrennbares Ganzes wird. Nimmt nun ein ächter und begeisterter Dichter einen solchen Künstler zu seinem Gegenstande, so wird er uns ein wahres Kunstwerk liefern, das aber immer nur als eine Ausnahme dastehen wird. Und so besitzen wir freilich in Goethe's „Tasso" ein solches Musterbild der wahren Poesie und künstlerischen Weisheit, wie ich weder unter Goethe's Arbeiten, noch allen Werken unserer und fremder Literatur etwas nennen könnte, was ich mit diesem vollendeten Gedichte vergleichen möchte.

Sie wissen wol, war meine Antwort, wie sehr ich in diese Verehrung des Meisterwerkes einstimme. Aber diese feine geistige Verbindung des Innern und Aeußern, und

das Vorwiegende des ersteren macht das schöne Werk für das Theater auch weniger passend. Die feine Schönheit, der Tiefsinn des Gedichtes kann so wenig durch die beste Darstellung gehoben und auch dem schwächeren Auge verdeutlicht werden, daß das Schauspiel im Gegentheil, auch von guten Spielern recitirt, etwas von seinem Adel, seiner Zartheit und Poesie einbüßen muß. Also auch in dieser Hinsicht macht dieses unvergleichliche Gedicht eine Ausnahme. Zu Shakspeare's Zeit wurde auf dem Volkstheater ein Schauspiel „Tasso's Melancholie" oft und mit Beifall gegeben. Dieses Gedicht eines Unbekannten hatte gewiß nichts von allen diesen Herrlichkeiten, auf welche wir Deutsche stolz sein dürfen, aber gewiß war der Charakter des Tasso ergreifend geschildert, die Geschichte selbst ganz scenisch und ächt dramatisch vorgetragen, weil das Stück sonst nicht in einer Zeit gefallen konnte, in welcher so viele treffliche und unterhaltende Schauspiele auch von Dichtern dritten und vierten Ranges geschrieben wurden. Von dem Dichter als solchen, von der Würdigung seines Talentes, der Vergleichung mit Ariost, von dem Gemüth der Prinzessin, das Virgil's und Tasso's abspiegelt und liebt, sowie von Leonore und Antonio, die allegorisch den Ariost andeuten, von diesem tiefen Sinn, daß Tasso's Schicksal und Poesie dasselbe mit seinem Gemüthe sind und werden, war in diesem Volks-

schauspiel gewiß nicht die Rede. Und es dürfte, wenn wir es noch besäßen, Ihrer Meinung vielleicht Recht geben, daß für das Theater Dichter und Künstler eben auch nur wie alle Menschen sind, die etwas Besonderes erleben.

Der Maler fuhr fort: ich meine, daß unser dänischer Dichter etwas Aehnliches, wie Goethe, wird gethan haben, wenn sich seine Dichtung vielleicht auch nicht zu der des Meisters erhebt. Und wahrlich, er hätte dann fast keine glücklichere Wahl, als unsern Correggio, treffen können. Denn weiß man von Tasso mehr, und alle wichtigen Umstände seines Lebens, die zugleich, auch wenn sie nicht einen so merkwürdigen Mann beträfen, höchst interessant sind, so steht dem erfindenden Dichter, was wol noch vortheilhafter ist, ein weites Feld für die Phantasie offen, da man von dem Maler nur wenige und ungenügende Nachrichten hat. Weiß man nun von ihm, als Menschen, nicht viel, so mögen wir dafür die bunte und poetische Welt seiner Schöpfungen erkennen, und hier werden wir sogleich gewahr, daß er als Maler und Poet weit höher als Tasso sich hinaufgeschwungen hat. Diese lebenskräftigen Erfindungen, die alle aus einem Rausch der begeisterten Phantasie hervorgegangen sind, diese reizenden Gestalten, die Schalkheit, Muthwille, Schmerz und Wehmuth abwechselnd ausdrücken, alle aber mit Reiz umgossen, Uebermuth, Frische und Grazie in jedem Bilde,

alles das (rechne ich auch ab, was mich mehr als Andere für diesen Genius begeistern mag) verkündet ein Gemüth, das in sich so sicher, ja selig war, daß das äußere Leben oder Kunstgebilde aus einer andern Region ihn wol niemals in seinen süßen Träumen stören konnten. In einer Gegend lebend, die nicht so häufig besucht wurde, war er vielleicht im Anfang nur von den Nächsten gekannt und geehrt, aber die hohe Sicherheit seines Wesens und der fröhliche Taumel seiner Phantasie bestärkten ihn darin, daß das Schicksal ihm wol mit Recht den Namen Allegri zugetheilt hatte, den er selbst oft auf seinen Bildern in Lieto übersetzte. So kann ich ihn mir wohl denken, daß er manche Schulmeistereien (deren es auch in jenen Tagen gab, wo fast jeder Künstler ein Genie war) mit Lachen und Witz von sich abwies, daß er vielleicht im poetischen Leichtsinn den kecken Humor seines Wesens aus Behaglichkeit in das wirkliche Leben übertragen wollte, daß er dadurch manchen Gönner oder Gewaltigen verletzte, der, wie es wol zu geschehen pflegt, deswegen keinen Spaß verstand, weil kein Ernst und keine Würde in ihm war. Da zu erfinden erlaubt ist, ersinne ich mir eine Leidenschaft der Liebe, die seine Lieblingsgestalten, seine poetische Trunkenheit für Farbe und Licht, seine Sehnsucht, Alles in lebendige, wahre Allegorie (nicht in die kranke, todte, die auch damals vorkam) ein-

zutauchen erklärt. Kann ein solcher Hochbegabter, selig Berauschter, nicht wahrhaft von zu vielem Glücke unglücklich werden? Denke ich nun daran, daß in seinen letzten Jahren der große Kaiser, der fünfte Karl, einige Tage in Correggio zubrachte, als der Herzog von Mantua ihn mit der weltberühmten Jo und Leda unsers großen Dichters beschenkte, so kann der zu hoch Erhobene im Taumel, sei es im Verletzen Anderer, oder seiner selbst, im zu keck gesteigerten Bewußtsein seines Talentes und seiner Größe, wol, sei es nun durch Leidenschaft, oder Feindseligkeit Anderer, zu schmerzlich von seinem Taumel erwachen, und in sein selbst gegrabenes Grab zu unserm Erschrecken hinunterstürzen, indem wir den Liebling unsers Herzens schon längst hätten warnen und zügeln mögen, da es den Sterblichen nicht erlaubt ist, ihrer Sterblichkeit zu vergessen. Nur in der Abhängigkeit von den Göttern und in der Demuth vor ihnen sind wir von den höheren Gewalten geduldet und geschützt, der Uebermuth aber, sei er auch göttlicher Natur, wird von jenen Kräften immerdar schmerzlich heimgesucht. So lehrten die Alten, und mit etwas anderen Worten sagt unsere Religion dasselbe. Denke ich nun an die Wunderwerke in Parma, an die große und vielseitige Thätigkeit des herrlichen Mannes in einem nicht langen Leben, an die Mannichfaltigkeit seiner Gestalten, die die süßeste Unschuld,

wie die Schalkheit der Kinderwelt, und den erhabenen Reiz der Antike, das Erhabene und Mächtige, sowie das Zarte und Liebliche in tausend Bildungen durchwandeln, so kann ich mir diesen beglückten Sterblichen so vergegenwärtigen, daß ich gleich selbst die Feder ergreifen möchte, um eine Tragödie über sein irdisches und himmlisches Walten zu dichten. Wenn ich nun mich überzeuge, daß derjenige, welcher nicht Gelegenheit hat, sich an jenen Wandgemälden zu entzücken, nirgend in der Welt Gelegenheit hat, meinen Liebling so genau, als hier in Dresden kennen zu lernen (denn mag die berühmte Katharina, die jetzt wieder in Parma steht, noch so trefflich gemalt sein, in Ansehung der Conception und poetischen Composition stehen die hiesigen Staffeleibilder viel höher), so begreife ich am Ende wohl, warum ein dramatisches Gedicht über Correggio in Dresden mehr, als in jeder andern Stadt Deutschlands wirken muß.

Recht schön und gut, war meine Antwort, wenn Ihre lebhafte Schilderung nur im mindesten dem Correggio gliche, den unser dänischer Dichter auf die Bretter gestellt hat.

Doch nimmermehr, fiel mein Freund ein, wird jene alte Legende, die Vasari, wer weiß von wem, sich hat aufheften lassen, in ein Drama, ja in eine Tragödie ver-

arbeitet sein! Eine Legende, die schon Tiraboschi und Mengs so augenscheinlich widerlegt, und deren Abgeschmacktheit in neuerer Zeit, sowie ihre Unmöglichkeit, auf das einleuchtendste bewiesen ist. Wahrlich, ein Dichter, der aus dieser Thorheit, daß ein trefflicher Mann, ein Künstler, an einem Sack mit Kupfermünzen, den er schleppt, und an einem kalten Trunk, den er unvorsichtig thut, stirbt, ein gutes Trauerspiel machen kann, der hat in meinen Augen ein noch größer poetisches Wunder als Correggio selbst verrichtet.

Doch ist es so.

Fr. Und wie verträgt sich nun diese wahrhaft klägliche Geschichte, die einen halb Blödsinnigen charakterisirt, der fast betteln muß, mit jenem gesteigerten hochfahrenden Wesen des Malers?

Der ist eben nichts weniger als hochfahrend, sondern im Gegentheil der einfachste und einfältigste, biederste und treuherzigste Mann, die Demuth selbst, die stille Bescheidenheit, so genügsam, daß er wenig braucht, und so ohne Weltklugheit, daß ihm selbst dieses Wenige gebricht. Ein Mittelding zwischen dem Klosterbruder im Nathan und irgend einem rechtlichen Handwerker im Iffland.

Fr. Und dieser schleppt sich am Kupfergeld müde und trinkt sich am kühlen Wasser todt? Und dennoch ist aus

diesen Dingen ein vortreffliches Drama gemacht? Das kommt mir vor, als wenn ein Maler den Auftrag erhielte, die Wunderlichkeiten eines Höllenbreughel zu einem Altarblatt zu verarbeiten, oder ganz ehrbar den Propheten Elias aus einem Bombenmörser gen Himmel werfen zu laffen. Malen läßt sich am Ende Alles, wenn es sein muß, aber wie es ausfällt, wie es dem edeln Entzweck und der Schönheit entsprechen kann, das ist dann freilich eine andere Frage.

Und so wiederhole ich: dichten läßt sich am Ende auch Alles, wenn es sein muß.

Fr. Ich sehe aber das Muß nicht ein, da beim Theaterwesen doch fast immer, Gelegenheitsstücke abgerechnet, die ganze weite Welt offen steht, und im Wählen des Gegenstandes sich ja schon zu allererst Geschmack und Genie des Dichters melden müssen. Es setzt doch eine Art Gemüthskrankheit, oder Mangel an Geschick und Sinn voraus, etwas so ganz Ungeziemendes und Unmögliches auszubilden.

Und diese Krankheitsgeschichte, wenn wir es so nennen wollen, ist sie nicht die Geschichte unsers neueren Theaters? Wie viele Schauspiele sind denn nicht seit der „Braut von Messina" von Oehlenschläger und anderen eben so guten Köpfen geschrieben worden, die eine unbefangene, gesunde Kritik geradezu als unpassend und untauglich von der Bühne weisen würde? Wenn einmal nicht mehr die Rede davon

iſt, daß eine Begebenheit überzeugend, aus richtigen, verſtändlichen Motiven, mit allen Umſtänden ſo täuſchend auf dem Theater vorgetragen werden ſoll, daß der einfachſte Zuſchauer wei der gebildete Menſchenkenner, der jugendliche Schwärmer wie der reife Beobachter gleich ſehr davon ergriffen und belehrt werden, ſo kommt es wahrlich nicht mehr ſo ſehr darauf an, was vom Nöthigſten hinweggelaſſen, was vom Unmöglichen hinzugefügt wird. Hört man immer wieder das Einzelne nur loben, ſchiebt man die eigene Rührung, die ſchon zum Verkehrten gebildet iſt, als Kennzeichen der Kritik immer wieder treuherzig hin, hört man auch von nicht ganz Schwachen den Wunſch und die Bitte, es doch nicht ſo genau zu nehmen, ſondern doch lieber wohlgemuth auch friſch weg zu genießen: gilt dieſe Paſſivität ſchon für Genie, und die Forderung, daß Alles harmoniſch ſich erfüllen und nothwendigen Geſetzen gehorchen ſolle, für Pedanterie: — ſo werden jene Ungeheuer, die Horaz in den erſten Verſen ſeines kritiſchen Gedichtes als lächerlich ſchildert, gewiß ſchon für die ächte Schönheit, das Romantiſche, oder wie man es taufen will, ausgegeben werden.

Fr. Sie machen mich wenigſtens ſo neugierig, daß ich Sie bitte, mir das Schauſpiel etwas näher zu beſchreiben.

Das Schauſpiel alſo zerfällt zu merklich in zwei Theile,

die sich sehr unähnlich sind, und fast so, daß sie nur eben noch zusammenhangen. Es beginnt mit einem Waldbruder, der die junge Frau des Malers tröstet, und dem Manne einen Kräutertrank bringt, welcher vor kurzem einen Blutsturz gehabt hat.

Fr. Also ist Correggio auch noch schwindsüchtig, oder hat die Anlage dazu? Ich muß ihn also schon als einen Kranken bemitleiden, der arm ist, daher fleißig sein muß, und sich freilich seinen Tod in Bildern herbeiarbeitet, wenn er auch nicht jenes Kupfergeld zu schleppen braucht. Dies physische Mitleid erschwert im Drama das poetische, und ist ein ganz anderes als jenes, das die Tragödie fordert.

Der Maler kommt und schenkt dem Einsiedler zur Belohnung seines Eifers und seiner medicinischen Hülfe ein kleines Bild, welches die büßende Magdalena vorstellt.

Fr. Ich hoffe doch, es wird nicht die weltberühmte sein, das Juwel der hiesigen Galerie. Ich zweifle, daß von dem großen Künstler noch ein anderes Werk sei, das mit diesem liebenden Fleiße vollendet, immer wieder übermalt ist und im Kleinen seine Kunst so ganz abspiegelt. Mag der Künstler noch so bescheiden sein, und seine Werke nicht hoch anschlagen, so ist er sich doch der Mühe bewußt, die er auf sie gewendet, der vielen Stunden, die sie ihn gekostet haben.

Es scheint denn doch dieses berühmte Gemälde sein zu sollen, denn es wird beschrieben, ziemlich wahr, außer daß der Dichter einen Todtenkopf hinzufügt, der ihm vielleicht von der Magdalena des Battoni hinüber gefolgt ist.

Fr. Was soll aber der Waldbruder mit einem Gemälde des Correggio, und gerade mit diesem anfangen?

Antonio erklärt es ihm selbst, daß er die Heilige gleichsam als Göttin der Waldesfrömmigkeit dargestellt habe, und daß sie sich also für den Einsiedler besonders eigne.

Fr. Es thut mir leid, daß dieser Maler nicht blos jener meiner Phantasie nicht ist, sondern daß er so zerstreut ist (oder wie soll ich mich ausdrücken?), daß er seine eigenen Bilder nicht versteht. Hätte Allegri in schöner Begeisterung nicht jenen Moment des Uebergangs gewählt, in welchem der sinnliche Mensch zur ernsten Betrachtung sich wendet und sich dem Gemüthe, von großer Empfindung erschüttert, die Ewigkeit aufschließt, so hätte er seine Büßende nicht mit dieser glänzenden Schönheit, mit diesem frischen Reiz, mit der ganzen Fülle der Sinnlichkeit ausstatten können. Eine schon längst büßende und vor Jahren bekehrte Magdalena, abgemagert und unschön, mag ohne allen Reiz (etwa wie die von Canova im Palast Leuchtenberg zu München) eher ein Bild für einen büßenden Einsiedler in der Zelle, aber gewiß kein Gegenstand für den

Maler und noch weniger den Bildhauer werden. Daß sich aber in Allegri's Kunstwerke die Weihe des Geistes mit der frischen Heiterkeit der Welt, die Betrachtung mit der Kraft der Sinne, das unsichtbare Schöne mit der üppigen Fülle sichtbarer Schönheit so edel und groß in aller Frische des Reizes begegnen, das ist es, was dieses Bild so anziehend, blendend, bezaubernd und dennoch so rein und edel macht. Daß Correggio es an einen alten Waldbruder wegschenkt, ist thöricht, und daß dieser es annimmt, unbesonnen; denn wenn er nur Augen und Gefühl behalten hat, so wird ihn das Bild mehr zerstreuen als erbauen, und jene Göttin der Waldesfrömmigkeit möchte ihn zu Betrachtungen weiblicher Schönheit, zum Verständniß von Reizen führen, die er hoffentlich längst vergessen und deren Kenntniß seinem Berufe wenigstens weit entfernt liegt. Geht der Maler so mit seinen besten Werken um, die ihn die meiste Zeit gekostet haben, so sollte die junge Frau billig eine Vormundschaft über den ganz Unverständigen führen, und jener Waldmann ist entweder ein Kenner und Sammler, oder heimlicher Bilderhändler, der den Werth derselben wohl zu schätzen weiß, oder er ist noch nichts weniger, als dem Schönheitssinne abgestorben, und will seine weltliche, wahre malerische Freude an der herrlichen Frauengestalt haben. Eine Göttin der Wal-

desfrömmigkeit, die in dem Walde soll verehrt werden, mit wahrem, frommem Waldgefühl: dies verstehe ich entweder gar nicht, oder, falls ich mir eine Vorstellung bei diesen Worten machen könnte, müßte es wenigstens eine ganz andere Gestalt erfordern, die dergleichen Gefühl erregen sollte, als diese wundersame unseres Correggio.

Sie sind zu eigensinnig, denn Sie werden sehen, zu welchem noch größeren Entzweck der Dichter das Bild in den Wald entführen läßt. — Wir sehen nun, in welcher Abhängigkeit der arme Antonio von einem groben, pöbelhaften Gastwirthe steht, der ihm borgt. Dessen Sohn lebt in Rom, um Maler zu werden, der erboste Vater erfährt aber durch einen Brief, daß der talentlose Bursche nicht in der Schule zu brauchen sei, und also zurückkomme. Ein vornehmer Herr (die Figur im Stück, die uns der Dichter wol ganz hätte erlassen können) liebt die junge Frau des Malers, und bestellt den Antonio deshalb nach Parma, damit er dort arbeiten und die Frau auch hinkommen könne. Er kauft auch dem Allegri eine heilige Familie, die eben fertig geworden ist, für achtzig Scudi ab. Dieser Preis dünkt dem armen Gedrückten so ungeheuer, daß er erschrickt und fürchtet, der Reiche möchte hintergangen werden.

Fr. Der Dichter hat sich freilich, und sehr zu seinem Nachtheil, so völlig von der Wahrheit entfernt, daß er sie in seinem Gemälde, das Noth und Kummer ausdrücken soll, niemals mehr brauchen kann. Wenn man weiß, daß der Maler schon in der Jugend für das schöne Bild in seiner ersten Manier, auf welchem sich der heilige Franziskus und der strenge Johannes der Täufer befinden (ist auch in Dresden), schon hundert Dukaten in jener Zeit erhielt, als das Geld seltener war (Raphael wird für viele seiner Staffeleibilder nicht mehr bekommen haben), so reicht diese einzige Nachricht allein schon hin, alle jene falschen Gerüchte niederzuschlagen, denn sie beweist, daß Allegri schon früh geachtet und würdig belohnt wurde. — Aber fahren Sie fort.

Jetzt entwickelt sich auch erst das eigentlich Interessante des Schauspiels, denn zwei andere Maler, Reisende, die nach Mantua wollen, haben in der Nähe den Wagen gebrochen und müssen nun, bis dieser hergestellt ist, in Correggio verweilen. Diese beiden Männer sind eben Niemand anders, als Julio Romano und der noch berühmtere Michel Angelo.

Fr. Trefflich! Drei so große Maler nun im kleinen Raum beisammen, welche Contraste sind hier anzubringen, welche Verschiedenheit der Gesinnung und Kunstansicht,

aber wie zittere ich auch für den Dichter, dieser Aufgabe zu genügen, da er schon, wie Sie mich überzeugt haben, das Wesen des Correggio so ganz mißverstanden hat.

Sie werden aber einsehen, daß diese drei großen Talente nicht gleichen Platz einnehmen können, sondern die Neuangekommenen der Hauptperson weichen müssen.

Fr. Gewiß, sonst hätte der Dichter ja weder Vor-, Mittel-, noch Hintergrund. Es trifft sich auch in dieser Hinsicht gut, daß man von dem einsamen Michel Angelo Vieles auf seine Rechnung, ohne anzustoßen, dichten kann; er war in früheren Zeiten nach Oberitalien gekommen, und der vornehme Weltmann, Julius, lebte um diese Zeit in Mantua.

Buonarotti spricht gleich derb mit dem Wirth, der Römer will ihn besänftigen, und indessen dieser geht, um die Gemälde in der Kirche zu sehen, macht Michael auf sonderbare Weise mit dem Maler, dessen Streben dem seinigen ganz entgegengesetzt ist, Bekanntschaft. Der Wirth nämlich, der den großen Florentiner erkannt hat, belügt unsern Allegri, der Fremde sei ein grober Färber, und so gutmüthig Antonio ist, so weist er die Urtheile des berühmten Zeichners etwas höhnend zurück, worüber dieser, der das Talent in dieser einsamen Gegend schon bewundert hatte, mit seinem höchsten

Ungestüm auf den Zagenden einfährt, und ihn im Zorn nicht blos überzeugt, daß seine Zeichnung mangelhaft sei, sondern ihn auch Stümper und niederträchtig schilt. Am Ringe erkennt der Zerschmetterte den Gegner und ist in Schmerz aufgelöst, als er sich allein sieht.

Fr. Dieser Gedanke hat meinen ganzen Beifall, wenn die Sache nur nicht gerade den Correggio beträfe. Trefflich ließe sich dies in einer Erzählung ausführen, denn hier glaubt man dem Erzähler auf sein Wort, daß Mich. Angelo der musterhafte Zeichner, und daß Allegri nicht immer correkt ist; aber, ich komme wieder auf meinen ersten Einwurf, woran soll es auf dem Theater deutlich werden (falls selbst alle Zuschauer so viel vernommen hätten), daß Correggio's Bilder besser gezeichnet sein könnten, daß der heftige Florentiner das Ding besser versteht, und daß der schwache Zeichner mit Recht beschämt und traurig wird? Die Fehler, in die die Leidenschaft, oder zu weit getriebene Klugheit verfällt, die Wirkungen der Lüge, der Schaden, der aus Unentschlossenheit oder Uebereilung hervorgeht, alles dies, wie die künstlichen Verschränkungen der Intrigue, die der Zufall noch seltsamer macht, verstehe ich, sehe sie vor mir, und ich bin belehrt und überzeugt: aber ob dieser besser colorirt, oder zeichnet, als jener, einer mehr Einsicht in Philosophie hat, als der andere, dies und ähnliches kann ich auf dem Theater nicht deutl

oder zum Gegenstand der Scene machen wollen, ohne das Theater und dessen Bestimmung gänzlich zu verkennen.

Der bedauernswürdige Maler ist jetzt so elend, daß er seine Kunst ganz aufgeben will. Seine Frau, die Tochter eines Töpfers, will ihn trösten, aber er nimmt sich vor, auch irdenes Geschirr zu fabriciren, und etwa nur Sonntags zu malen, und damit schließt der zweite Akt.

Fr. Meinethalben, wenn man nicht annehmen will, daß Correggio selbst von einer anständigen Familie entsprossen ist, und daß die Frau ebenfalls von nicht ganz armen Aeltern abstammte. Wenn ein Kaufmann banquerott wird, wenn ein Spieler alles das Seinige, und auf sein Ehrenwort auch fremdes Gut verliert, wenn einen Feldherrn seine Soldaten verlassen, einem Liebenden sein Mädchen ungetreu wird, so sind dies Alles Dinge, die jeder Zuschauer dem Dramatiker glauben wird, weil er sie sieht und versteht, schwerlich aber, wenn nicht unmöglich, wird dieser es können zur Handlung des Schauspiels erheben, daß ein Künstler an seinem Talente irre wird.

Im dritten Akt sehen wir den noch immer sehr betrübten Antonio; Julius hat indessen die Bekanntschaft seiner Gemälde, besonders der Nacht, gemacht, und sucht durch Lob und Bewunderung dieses einzigen Talentes bei dem überreizten Unglücklichen das wieder zu vergüten, was sein

ſtarrer Freund verdorben hat. Antonio iſt eben ſo erſchüttert über das, was Julius zu ſeinem Preiſe ſagt, als über jene grauſame Herabſetzung des Michael. Das angelegentlichſte Geſchäft des römiſchen Künſtlers iſt es, den Florentiner von ſeinem Unrecht und ſeiner Grauſamkeit zu überzeugen, dieſer fügt ſich, obſchon es ein Hin- und Herreden über Kunſt gibt, was Ihnen nach Ihrer Anſicht auf keine Weiſe genügen würde. Buonarotti wird auf den nichtsnutzigen Wirth ſo böſe, daß er nahe daran iſt, ihn mit der Reitpeitſche abzuſtrafen, er betrachtet das getadelte Bild noch einmal, ruhiger, und findet faſt mehr Schönheit, als er ſich geſtehen möchte, hat dann (von Rührung überwältigt) ein allerliebſtes Geſpräch mit dem Knaben des Antonio (die beſte Scene des Stückes), und ſchenkt der Frau des beleidigten Malers zuletzt den Ring, an welchem dieſer ihn erkannte, um ihn ihrem Manne als Zeichen nicht blos der Verſöhnung, ſondern auch der Bewunderung, auszuliefern. Antonio, überglücklich, geht in das Wirthszimmer, um dem größten Künſtler ſeines Jahrhunderts, wofür er den Michael hält, perſönlich zu danken. Eine Scene, Ausſöhnung und Anerkennung, die wir lieber auf dem Theater ſehen möchten (und warum ſie der Dichter uns nicht vorführte, bleibt unbegreiflich): und ſo ſchließt der dritte Akt, und, nach meiner Meinung, eigentlich das Stück.

Fr. So scheint es mir auch, und befriedigend, wenn einmal das Unmögliche, völlig Undramatische, als ein Gemälde, oder eine Folge von Gemälden, auf dem Theater aufgeführt werden soll.

In der Scene mit der Frau muß freilich Michael Angelo anhören, und sogar billigen, daß sie fest und unüberwindlich überzeugt sei, ihr Mann sei ein großer Maler, weil ihr Gefühl und ihre Liebe zu ihm nicht irren können. So schroff, handfest und fast zu bäuerlich der Dichter auch den merkwürdigen, herrlichen Mann gezeichnet hat, so hat er doch nicht gewagt, ihm das in den Mund zu geben, was der ernste Florentiner etwa auf eine solche Liebeskritik und Frauen-Kunstkenntniß möchte erwidert haben, die der Dichter zu billigen scheint, und die nur eine Ausgeburt der modernsten Mißverständnisse sein kann. Es ist einer Frau nicht zu verübeln, wenn sie den Mann, sei er selbst ein Stümper, für ein großes Genie hält; es kann Tugend sein, wenn dies Mißverständniß aus edeln Kräften und Gefühlen hervorgeht, denn es ist keine Pflicht einer Ehefrau zugleich mit dem gewechselten Ringe auch Kunstkenntniß und Kritik einzutauschen: aber, übel sähe es um Alle Unsterblichkeit aus, wenn nur diese liebende Gattin, ähnlich gestimmte Gemüther über ihn urtheilen könnten oder aus ihrer sentimentalen Stimmung (die eben

Verstimmung sein kann) seine Verdienste richtig abwägen sollten. Hier ist der Dichter selbst eben so kleinlich befangen, als die gute Gattin, und es ist dasselbe Mißverständniß, aus welchem die berühmte Magdalena, zur Göttin oder Heiligen der Waldesfrömmigkeit umgetauft, einem eben so unwissenden als tief fühlenden Eremiten zum Geschenk gemacht wird, der sie in den Wald und in seine Höhle schleppt, um sie den Augen der wahren Freunde der Malerei und der Kenner zu entziehen. — Hier aber endigt das eigentliche Schauspiel, dem man seinen Beifall nicht ganz versagen kann; ein Spiel von kleinen Begebenheiten, ein Wechsel von Gesinnungen und Trauer und Freude, ein stilles, bürgerliches Gemälde, das, statt der Handwerker, uns Künstler vorführt, die uns an die schönste Zeit der Malerei Italiens erinnern. Da man den unnützen, vornehmen Ottavio ausließ, ward auch, wenn ich mich recht erinnere, vormals auf einigen Bühnen dies Schauspiel als eine Art Idyll dargestellt, indem man diese drei Akte in zwei zusammenzog.

Fr. Was kann nun noch folgen, um zwei Akte anzufüllen.

Wie ich sagte, der zweite Theil des Schauspiels, der sich schroffer und gewaltsamer vom ersten absondert, als irgend ein Werk des Shakspeare, wenn es aus verschiedenen

aber wie zittere ich auch für den Dichter, dieser Aufgabe zu genügen, da er schon, wie Sie mich überzeugt haben, das Wesen des Correggio so ganz mißverstanden hat.

Sie werden aber einsehen, daß diese drei großen Talente nicht gleichen Platz einnehmen können, sondern die Neuangekommenen der Hauptperson weichen müssen.

Fr. Gewiß, sonst hätte der Dichter ja weder Vor-, Mittel-, noch Hintergrund. Es trifft sich auch in dieser Hinsicht gut, daß man von dem einsamen Michel Angelo Vieles auf seine Rechnung, ohne anzustoßen, dichten kann; er war in früheren Zeiten nach Oberitalien gekommen, und der vornehme Weltmann, Julius, lebte um diese Zeit in Mantua.

Buonarotti spricht gleich derb mit dem Wirth, der Römer will ihn besänftigen, und indessen dieser geht, um die Gemälde in der Kirche zu sehen, macht Michael auf sonderbare Weise mit dem Maler, dessen Streben dem seinigen ganz entgegengesetzt ist, Bekanntschaft. Der Wirth nämlich, der den großen Florentiner erkannt hat, belügt unsern Allegri, der Fremde sei ein grober Färber, und so gutmüthig Antonio ist, so weist er die Urtheile des berühmten Zeichners etwas höhnend zurück, worüber dieser, der das Talent in dieser einsamen Gegend schon bewundert hatte, mit seinem höchsten

Ungestüm auf den Zagenden einfährt, und ihn im Zorn nicht blos überzeugt, daß seine Zeichnung mangelhaft sei, sondern ihn auch Stümper und niederträchtig schilt. Am Ringe erkennt der Zerschmetterte den Gegner und ist in Schmerz aufgelöst, als er sich allein sieht.

Fr. Dieser Gedanke hat meinen ganzen Beifall, wenn die Sache nur nicht gerade den Correggio beträfe. Trefflich ließe sich dies in einer Erzählung ausführen, denn hier glaubt man dem Erzähler auf sein Wort, daß Mich. Angelo der musterhafte Zeichner, und daß Allegri nicht immer correkt ist; aber, ich komme wieder auf meinen ersten Einwurf, woran soll es auf dem Theater deutlich werden (falls selbst alle Zuschauer so viel vernommen hätten), daß Correggio's Bilder besser gezeichnet sein könnten, daß der heftige Florentiner das Ding besser versteht, und daß der schwache Zeichner mit Recht beschämt und traurig wird? Die Fehler, in die die Leidenschaft, oder zu weit getriebene Klugheit verfällt, die Wirkungen der Lüge, der Schaden, der aus Unentschlossenheit oder Uebereilung hervorgeht, alles dies, wie die künstlichen Verschränkungen der Intrigue, die der Zufall noch seltsamer macht, verstehe ich, sehe sie vor mir, und ich bin belehrt und überzeugt: aber ob dieser besser colorirt, oder zeichnet, als jener, einer mehr Einsicht in Philosophie hat, als der andere, dies und ähnliches kann ich auf dem Theater nicht deutlich,

oder zum Gegenstand der Scene machen wollen, ohne das Theater und dessen Bestimmung gänzlich zu verkennen.

Der bedauernswürdige Maler ist jetzt so elend, daß er seine Kunst ganz aufgeben will. Seine Frau, die Tochter eines Töpfers, will ihn trösten, aber er nimmt sich vor, auch irdenes Geschirr zu fabriciren, und etwa nur Sonntags zu malen, und damit schließt der zweite Akt.

Fr. Meinethalben, wenn man nicht annehmen will, daß Correggio selbst von einer anständigen Familie entsprossen ist, und daß die Frau ebenfalls von nicht ganz armen Aeltern abstammte. Wenn ein Kaufmann banquerott wird, wenn ein Spieler alles das Seinige, und auf sein Ehrenwort auch fremdes Gut verliert, wenn einen Feldherrn seine Soldaten verlassen, einem Liebenden sein Mädchen ungetreu wird, so sind dies Alles Dinge, die jeder Zuschauer dem Dramatiker glauben wird, weil er sie sieht und versteht, schwerlich aber, wenn nicht unmöglich, wird dieser es können zur Handlung des Schauspiels erheben, daß ein Künstler an seinem Talente irre wird.

Im dritten Akt sehen wir den noch immer sehr betrübten Antonio; Julius hat indessen die Bekanntschaft seiner Gemälde, besonders der Nacht, gemacht, und sucht durch Lob und Bewunderung dieses einzigen Talentes bei dem überreizten Unglücklichen das wieder zu vergüten, was sein

starrer Freund verdorben hat. Antonio ist eben so erschüttert über das, was Julius zu seinem Preise sagt, als über jene grausame Herabsetzung des Michael. Das angelegentlichste Geschäft des römischen Künstlers ist es, den Florentiner von seinem Unrecht und seiner Grausamkeit zu überzeugen, dieser fügt sich, obschon es ein Hin- und Herreden über Kunst gibt, was Ihnen nach Ihrer Ansicht auf keine Weise genügen würde. Buonarotti wird auf den nichtsnutzigen Wirth so böse, daß er nahe daran ist, ihn mit der Reitpeitsche abzustrafen, er betrachtet das getadelte Bild noch einmal, ruhiger, und findet fast mehr Schönheit, als er sich gestehen möchte, hat dann (von Rührung überwältigt) ein allerliebstes Gespräch mit dem Knaben des Antonio (die beste Scene des Stückes), und schenkt der Frau des beleidigten Malers zuletzt den Ring, an welchem dieser ihn erkannte, um ihn ihrem Manne als Zeichen nicht blos der Versöhnung, sondern auch der Bewunderung, auszuliefern. Antonio, überglücklich, geht in das Wirthszimmer, um dem größten Künstler seines Jahrhunderts, wofür er den Michael hält, persönlich zu danken. Eine Scene, Aussöhnung und Anerkennung, die wir lieber auf dem Theater sehen möchten (und warum sie der Dichter uns nicht vorführte, bleibt unbegreiflich): und so schließt der dritte Akt, und, nach meiner Meinung, eigentlich das Stück.

Fr. So scheint es mir auch, und befriedigend, wenn einmal das Unmögliche, völlig Undramatische, als ein Gemälde, oder eine Folge von Gemälden, auf dem Theater aufgeführt werden soll.

In der Scene mit der Frau muß freilich Michael Angelo anhören, und sogar billigen, daß sie fest und unüberwindlich überzeugt sei, ihr Mann sei ein großer Maler, weil ihr Gefühl und ihre Liebe zu ihm nicht irren können. So schroff, handfest und fast zu bäuerlich der Dichter auch den merkwürdigen, herrlichen Mann gezeichnet hat, so hat er doch nicht gewagt, ihm das in den Mund zu geben, was der ernste Florentiner etwa auf eine solche Liebeskritik und Frauen-Kunstkenntniß möchte erwidert haben, die der Dichter zu billigen scheint, und die nur eine Ausgeburt der modernsten Mißverständnisse sein kann. Es ist einer Frau nicht zu verübeln, wenn sie den Mann, sei er selbst ein Stümper, für ein großes Genie hält; es kann Tugend sein, wenn dies Mißverständniß aus edeln Kräften und Gefühlen hervorgeht, denn es ist keine Pflicht einer Ehefrau, zugleich mit dem gewechselten Ringe auch Kunstkenntniß und Kritik einzutauschen: aber, übel sähe es um Allegri's Unsterblichkeit aus, wenn nur diese liebende Gattin, oder ähnlich gestimmte Gemüther über ihn urtheilen könnten, oder aus ihrer sentimentalen Stimmung (die eben so gut

Verstimmung sein kann) seine Verdienste richtig abwägen sollten. Hier ist der Dichter selbst eben so kleinlich befangen, als die gute Gattin, und es ist dasselbe Mißverständniß, aus welchem die berühmte Magdalena, zur Göttin oder Heiligen der Waldesfrömmigkeit umgetauft, einem eben so unwissenden als tief fühlenden Eremiten zum Geschenk gemacht wird, der sie in den Wald und in seine Höhle schleppt, um sie den Augen der wahren Freunde der Malerei und der Kenner zu entziehen. — Hier aber endigt das eigentliche Schauspiel, dem man seinen Beifall nicht ganz versagen kann; ein Spiel von kleinen Begebenheiten, ein Wechsel von Gesinnungen und Trauer und Freude, ein stilles, bürgerliches Gemälde, das, statt der Handwerker, uns Künstler vorführt, die uns an die schönste Zeit der Malerei Italiens erinnern. Da man den unnützen, vornehmen Ottavio ausließ, ward auch, wenn ich mich recht erinnere, vormals auf einigen Bühnen dies Schauspiel als eine Art Idyll dargestellt, indem man diese drei Akte in zwei zusammenzog.

Fr. Was kann nun noch folgen, um zwei Akte anzufüllen.

Wie ich sagte, der zweite Theil des Schauspiels, der sich schroffer und gewaltsamer vom ersten absondert, als irgend ein Werk des Shakspeare, wenn es aus verschiedenen

Theilen besteht. Der vierte Akt dieser wunderlichen Composition ist blos seltsam, schwach und ungenügend, ohne schmerzlich zu verletzen, oder einen großen Effekt zu machen; der letzte (fünfte) dagegen ist widerwärtig, empörend, und so, daß das große Talent des Dichters, indem wir über das Undramatische und Ungeschickte lächeln möchten, uns zum Mitleid, Schrecken, gewissermaßen zum Entsetzen zwingt, und alle unsere Gefühle eben dadurch schmerzlich verletzt, da nichts Wichtiges geschieht, nichts Edles oder Nothwendiges das Peinigende wieder gut macht. Daß dieser kühle Trunk und die besprochenen Kupfermünzen dergleichen hervorbringen können, werden Sie mir kaum glauben, und es gehört die große, wahre Dichtergabe des Verfassers dazu, um es möglich zu machen. Wie ist es zu beklagen, daß eine solche Dichterkraft ihr Vermögen nicht auf das Große und Wahre gewendet hat! — Jener Ottavio also, der gemeine Vornehme, erwartet den Maler mit seinem Bilde: der Gastwirth ist in der Stadt zugleich sein Haushofmeister, und diese gezwungene Bedingung ist nur angenommen, damit dieser Verfolger des Correggio auch in der Stadt thätig gegen ihn sein kann. Der elende Ottavio will die Gattin des Malers nicht verführen, sondern sie ihm geradezu abkaufen, und er ist in der ruhigen Ueberzeugung, obgleich er die beiden Eheleute nur wenig kennt,

die Sache werde gar keine Schwierigkeiten haben. Er geht aus der Bildergalerie fort, weil er den Antonio kommen sieht, der selbst sein Bild herbeischleppt. Dieser tritt in den Saal und freut sich, wie ein Kind, so vielerlei Bilder zum ersten Mal in seinem Leben zu sehen. Recht eigentlich wie ein Kind, denn so sehr er nach der Absicht des Verfassers Maler, und zwar ein großer sein soll, so stellt er doch über die verschiedenen Gemälde eben nur solche Betrachtungen an, wie sie einem jeden Knaben nicht zu ferne liegen würden.

Fr. Also ein Monolog, und wahrscheinlich ein langer — wie undramatisch! Was hat dergleichen, sei es nun Gefühl über Gemälde, oder Kritik derselben, mit dem Theater zu thun? — Und dazu muß nun eine eigene Dekoration gemalt werden, — wozu das Alles? denn ich kann mir nicht denken, daß diese Scene hier eben so etwas Wichtiges veranlassen würde, daß die Sache nicht füglich anders und viel besser könnte gestellt werden.

Eine Stelle, in der sich Correggio's Freude ausdrückt, muß ich Ihnen nothwendig mittheilen; nachdem er einige Bilder besehen, ruft er:

— Ach! was seh' ich!
Nein, das ist gar zu niedlich! hab' ich wol
Mein Tage noch so was gesehn: da steht

Ein altes Weib und scheuert einen Kessel
In ihrer Küche; eine Katze liegt,
Schläft in der Ecke, und der blonde Knabe
Bläst Seifenblasen durch die Tabakspfeife.
Ist es doch nimmer noch mir eingefallen,
Daß solche Sachen auch man malen könnte.
Und hier, hier scheint es doch so blank und nett
Aus ihrer Küche, daß es eine Lust ist!
Man muß es durch die hohle Hand betrachten.
Wie schön die Sonne durch das grüne Laub
Im Fenster in den Messingkessel scheint. — —

Fr. Ich will keinen starken Accent darauf legen, daß der gute entzückte Mann hier Sachen beschreibt, die fast ein Jahrhundert später erst entstanden — ich bemerke nur, daß eine solche Gemäldegalerie damals noch nirgend war, oder sein konnte; zugegeben aber, irgend ein Freund habe schöne Bilder gesammelt, bei denen wir es denn mit der Zeit auch nicht so gar genau nehmen und gern einige Anachronismen mit einrechnen wollten, so bleibt es immer am meisten unbegreiflich, wie derselbe Correggio, der die Kuppel und die Tribune von S. Johann, sowie die Kuppel im Dom mit mehr als hundert Figuren ausgemalt hatte, und also viele Jahre in Parma selbst leben mußte, wie dieser Maler niemals von dieser Galerie gewußt, oder sie gesehen haben sollte. Soll er ein Neuling sein, so muß

er nie nach Parma gekommen sein; dies läßt sich aber selbst dem Unwissendsten nicht glaublich machen: war er aber in Parma, und lange Zeit, und wurden ihm so wichtige Werke, die wichtigsten und größten Kunstarbeiten der Stadt anvertraut: wie konnte er so Neuling, so kindisch und unwissend sein? Sie sehen, wie gefährlich, wie unpassend, wol unmöglich es ist, einen Maler zum Gegenstande eines Drama zu machen. Immer wieder komme ich auf diesen Gedanken zurück. — Was hätten unsere Vorfahren wol zu einem solchen Monologe gesagt? Wenn sie auch nicht das Rechte und Beste hatten, so strebten sie, suchten sie doch nach dem Richtigen mit allen Kräften, und niemals haben sie durch falsche Gefühle und Sentimentalität oder Mißverstand das Theater von der Bühne weg sophistisirt.

Wenn sich der große Maler wie ein Bauernknabe benimmt, daß er in demselben Monologe sogar einmal vor Freuden aufspringt, — sehen Sie hier das Buch:

— — Sieh da!
Da droben hängen große Stücke: — Tische
Mit Blumen, halbe Gläser Wein, geschälte
Citronen, Hunde, kleine Vögel. (springt) Ei,
Das ist doch gar zu hübsch! — Ha ha ha ha!
Vier geiz'ge Greise zählen da ihr Geld! —

Wenn er kurz nachher fragt:

Steht nicht der Name
Darunter? (lieſt) „Flamländer, Unbekannter.“
Flamländer? Welcher Landsmann mag das ſein?
Ob Flamland weit von Mailand liegt? —

So wird er freilich etwas mehr und anders begeiſtert, indem er den Vorhang von dem größten Heiligthum der Galerie hinwegzieht, der die berühmte Cäcilia Raphael's verbirgt.

Fr. Dieſe Cäcilia, wie Sie wiſſen werden, war immer in Bologna und nicht in Parma. Indeſſen laſſen wir dieſe Kleinigkeit hingehen; Correggio wird noch kein Bild von Raphael geſehen haben und ſo iſt dieſes hierher geführt worden, um ihm einen großen Eindruck zu erregen. Ich weiß jetzt eben nicht, wo es zuerſt erzählt wird, daß er dazumal das: „Anch io sono pittore“ ſoll ausgerufen haben: welches nur einen bedeutenden Sinn hat, wenn es vor Leuten geſchieht, die Raphael, und nur den einzigen Raphael für einen großen Maler halten wollen, in welchem ſich die ganze Kunſt und alle Erfindung erſchöpft hat.

Allerdings ruft es Correggio auch, aber nur in Gegenwart jenes reichen Nichtsnutzigen, der ihn natürlich auch gar nicht verſteht. Er ſagt vorher (nachdem ſein begeiſter-

tes Erschrecken nichts Bedeutendes hat ausdrücken können): „Das wollt' ich auch! dem streb' ich nach in meinen besten Stunden!" Einen Ausspruch, den Sie gewiß nicht unterschreiben werden.

Fr. Nein, gewiß nicht, denn kein einziger Maler, selbst der große Tizian nicht, ist so durch unendlich weite Klüfte vom Raphael geschieden und getrennt, als eben unser Correggio: woher es auch kommt, daß die wärmsten Verehrer des Raphael diesem Genius so leicht Unrecht thun, indem sie ihn nicht verstehen. Es war, wie schon gesagt, unmöglich, das malerische Talent in Handlung darzustellen, sollte es aber einmal geschehen, so war es gerade interessant, zu zeigen, wie wohl im Allegri eben durch dieses Bild (wenn er noch keins von Raphael gesehen hatte), indem er es ganz würdigte, im klarsten Bewußtsein die völlig verschiedene, ja entgegengesetzte poetische Welt, der er mit allen Kräften nachstrebte, unmittelbar deutlich hervortrat. Hat er wirklich das gewollt, was Raphael dichtete und vollendete, so ist er ohne Frage sehr zu kurz gekommen, fast eben so, als wenn Pergolese wie ein Palestrina oder selbst Leo hätte setzen wollen. — Was fängt unser Maler aber nun mit jenem Ottavio, oder dieser liebe Mann mit dem Künstler an?

Zuerst ergeht sich Antonio noch im Lobe Raphael's,

dann trägt Ottavio seine Meinung vor, daß ein Maler ganz der unsichtbaren Göttin, seiner Muse, lebe; Antonio aber behauptet, die himmlische und irdische Liebe müsse für den ächten Menschen und Künstler eine und dieselbe werden, in der geliebten Gattin, worauf Ottavio eben Raphael, der viele Geliebten gehabt, als Beispiel dieser Schwärmerei entgegenstellt. Hier bricht nun Antonio leidenschaftlich aus, bedauert den unglücklichen Raphael, der im Leben die Liebe nicht gefunden habe, dessen Ideal nur jenseit, in der unsichtbaren Welt einheimisch gewesen, und der sich darum betäubend in das Meer der Sinnlichkeit habe stürzen müssen, um im Uebergenuß ohne Genuß und arm zu bleiben. Er selbst aber sei in seiner wahren Liebe viel reicher und glückseliger, im vollsten Gefühl, wie er seine Gattin liebe, und in der sichersten Ueberzeugung, daß sie ihm diese treue, glühende Liebe eben so erwidere.

Fr. Recht schön, und, wenn man will, erbaulich. Nur hat der Dichter dies eben so wenig, wie das Malertalent in anschauliche Handlung setzen können und wollen. Denn wir sehen natürlich diese glühende Liebe nicht als solche, sondern eine ruhige, glückliche Ehe; weder Antonio wird zu irgend einer Untreue verlockt, noch werden der Frau Veranlassungen zum Fehlen und Irren gegeben. Und es ist recht gut, daß es so ist: denn die Wildheit und

Verirrung der Leidenschaft, die so oft die interessanten Verwicklungen der Romane und Trauerspiele liefert, sind nur für den Zuschauer, nicht für die spielenden und untergehenden Personen erfreulich. Eine ruhige, glückliche Ehe ist ehrwürdig, die Sittlichkeit und Tugend edel; die wilde Sinnlichkeit verwerflich. Ueber alle diese Dinge kann kein Streit sein, und wir wollen sogar dem trefflichen Correggio auf sein Wort glauben, daß er liebt und geliebt wird (wie wir ja in diesem Drama so Vieles auf das Wort des Dichters hinnehmen müssen), aber woher weiß dieser fromme Maler denn so unbedingt, daß er glücklicher, als jener arme Raphael war, wie er ihn nennt; glücklicher und auch besser, denn er beklagt ihn ja deshalb, daß er im Sinnenmeere untergegangen ist. Er hat also wol von der schönen Bäckerin gehört, von der Nichte des Cardinals und von anderen Liebschaften des großen Künstlers. Soll Antonio (darf er es) sich über Raphael nach dergleichen Berichten ein Urtheil über das Gemüth und Herz des edeln Kunstverwandten erlauben, der ihm größer erscheint, als er sich selber? Wenn Fra Bartolomeo, oder der frühere Angelo da Fiesole, der strenge Buonarotti, oder das feine Gemüth eines Dominichino die Verhältnisse eines großen Mannes so schlechthin wissen, meistern und verwerfen, so sei es ihnen vergönnt, sich den Moralisten, oder eifrigen Religiosen an-

zuschließen. Es sei fern von mir (damit Sie mich nicht auch mißverstehen), unbedingt Raphael vertheidigen zu wollen, oder zu sagen, er habe besser gehandelt, als Dieser und Jener, der keinen Anstoß gegeben, und keine Leidenschaft erlebt: sondern ich will nur anfragen, ob denn nicht eben darin auch die Huldigung bestehen müsse, die ich einem so großen Manne, wie Raphael, darbringe, daß ich die Geheimnisse seines Herzens eben als Geheimnisse behandle, deren Kritik mir nicht so erlaubt und möglich, als die seiner Kunstwerke ist; daß ich also sie eben so wenig mit frechem Lobe als Genialität, oder mit moralischen Vorwürfen als Vergehungen verkündige. Und mein geliebter Correggio sollte am allerwenigsten eine solche Sprache führen, die in seinem Munde fast etwas in unsere moderne Heuchelei hineinklingt. Raphael's poetische Entzückungen sind oft sinnlich genug, und müssen es sein, wenn er eine Galathea, die Grazien, die Psyche, oder seine Fornarina gut und schön malen will. Niemals aber hat Raphael in Kirchengemälden eine Leichtfertigkeit (wie wol seine Zeitgenossen es haben, ja Manche selbst vor ihm, wie viel mehr die Späteren) sich zu Schulden kommen lassen. Er hat nur die Kunst vervollkommt und zu ihrem höchsten Gipfel erhoben. In früheren Madonnenbildern ist oft Portraitähnlichkeit, in der Disputa hat er das, was sich nicht malen läßt, malen

wollen oder sollen, aber in diesen beiden Aeußersten hat er sich immer als den hohen Genius bewiesen, der seiner Aufgabe nichts vergibt, und weder gemeine Natur und Zufälligkeiten noch eine willkürliche Allegorie oder falsche Mystik in die ächte Kunst hineinziehen, und das völlig Unkünstlerische in diese verwandeln will. Wie aber steht die süße, muthwillige, tiefsinnige und allegorische Poesie des Correggio diesem klaren, plastischen Maler gegenüber. Nicht, daß ich zu jenen strengen Formel- und Buchstabenverehrern mich zählen möchte, welche immerdar behaupten, das Weltliche dürfe und könne niemals himmlisch, das Witzige, Menschliche, Uebermüthige, niemals geistlich werden. Es kommt hier nur darauf an, wie man sich über die Grundbegriffe vereinigt. Wenn aber auch Correggio nach meiner Ansicht gewiß nicht unfromm in seinen Kirchenbildern zu schelten ist, so wird wenigstens auch der stumpfe Blick gewahr, daß etwas ganz Anderes als im Fiesole, Mantegna, Perugino, Dürer, Eyck, oder selbst Raphael uns hier zu einer süßen Stimmung und zum schwärmerischen Wohlgefallen rührt. Ja auch vom Grillandajo und Benozzo Gozzoli, wie von Tizian, Bellino und anderen sind diese Produktionen noch durch weite Zwischenräume getrennt. In meinen Augen besteht Correggio's Größe, weshalb ich ihn so innig liebe und verehre, auch darin, daß er einen neuen poetischen

Weg fänd, dasjenige, was bis dahin ganz außerhalb der kirchlichen Kunst zu liegen schien, entweder nicht beachtet wurde, oder ihr wol feindlich gegenüber stand, mit der zarten Lieblichkeit des Christenthums und mit allen jenen Gefühlen zu vereinigen, die seit Jahrhunderten die großen, genievollen Maler zum Göttlichen hatten verklären wollen. Wenn aber Raphael in seinen kühnsten Bildern eben durch seine Vollendung noch mit Masaccio, Fiesole, ja Cimabue unmittelbar zusammenhängt, so wird die Nacht, das frommste und tiefsinnigste Bild des Correggio, nur verständlich und kirchlich, indem ich ihm ein ganz anderes Element zugestehe, ihm eine ganz andere Grundlage gebe, als man bis dahin bei christlichen Bildern für möglich hielt. Ich kenne bis jetzt nur ein einziges Bild unseres Antonio, was sich durch Symmetrie der Gestalten wie durch den innern Gedanken, welcher diese belebt, den Kirchenbildern, wie sie immer genommen werden, anschließt, und dieses ist der heilige Franziskus und die Madonna aus der ersten Manier des Künstlers, dieses merkwürdige, großartige Kunstwerk, welches Sie auch so glücklich sind in Dresden zu besitzen. Wo aber hat Raphael nur etwas Aehnliches gedichtet oder gewagt, wie diese Madonna auf dem St. Georg (auch hier in Dresden), die, wie soll ich sagen? muthwillig oder freundlich, graziös oder schalkhaft zu dem

lebenskecken Georg und bacchischen Johannes gutmüthig und hold niedersieht, indeß vorn die Wunderwerke der Malerei, die Genien oder Kinder, an die Faunen der alten Welt erinnernd, mit den Waffen spielen. Wie denn das ganze Bild die einzige gelungene Vereinigung der heidnischen und christlichen Mythe, so weit ich die Kunst der Malerei kenne, zu nennen ist. Ja man könnte dieses wundersame und einzige Bild, weit passender als jene Katharina in Parma, ausdrücklich als Tag, im Gegensatze jener herrlichen, weltberühmten Nacht, bezeichnen. So vom Uebermuth der Poesie beseelt, hat noch kein Maler wieder nach ihm, und noch weniger vor seiner Zeit es gewagt, die beiden scheinbar äußersten Enden der Empfindungen und Anschauungen mit der Grazie eines Amor und der Kraft eines Unsterblichen zusammenzubinden, als dieser Genius in der Sicherheit seiner trunkenen Entzückung. Dieser also, der kecke Himmelsstürmer, will es dem edeln, sanften Raphael verweisen, daß er nicht auf die gehörige Art geliebt habe? Und denke ich nun gar an die Jo und Leda dieses glühenden, phantasiebegabten, großen Dichters! Diese Wunderwerke, die kein Auge, das einem gesunden Sinne gehört, ungerührt, als sähe es die Göttin Venus selbst, anschauen kann. Man braucht mir nicht zu sagen, daß ein Boucher nur niedrig, Manches in der Art nur weichlich reizend, ein

Tizian, wenn auch üppig und wahr, doch naiv, — und daß von diesen zu jenen Gebilden ein großer Unterschied sei. Ich weiß es selbst, daß diese, die allerkeckſten Aufgaben des Genies, die gefährlichſten und unbegreiflichſten sind, wo das gelöst und befriedigend groß und edel erfüllt wird, wo ein Haar breit daneben das Abgeschmackte, Gräßliche, Widerwärtige, Alberne, Gemeine, Dumme oder Liederliche liegt. Mich. Angelo und Shakspeare sind eben darum bewundernswerth, daß sie diese Linie im jüngsten Gericht und in mehreren Schauspielen suchten, statt vermieden, Raphael ist zu verehren, daß er das Beste that, ohne je an diese Grenze zu streifen, aber Correggio kann nur angestaunt, aber nicht ergründet werden, daß er in jenen genannten Vorstellungen höchste Sinnlichkeit mehr als Natur, Phantasie und Trunkenheit gab, und dennoch edel und poetisch, ja für den Reinen rein blieb; Werke, die verdienten von einer griechischen Zunge gepriesen zu werden, wenn jene von den Göttern Begünstigten diese Wunder hätten besitzen können. — Und dieser Correggio will so züchtig und hofmeisternd vom Raphael sprechen, der ihm gegenüber nur nüchtern erscheint! — Doch freilich, ich vergesse immer wieder, daß mein und der wirkliche Correggio, nichts mit dieser ersonnenen, kümmerlichen, zusammengedrückten Nebelgestalt gemein hat, und ich bitte mir meine bacchische

Trunkenheit zu verzeihen, die mich, in Erinnerung jenes Grenzgewaltigen, selbst über alle Grenzen hinüber geführt hat.

Es ist gewiß, daß Correggio (wenn man auch selbst auf den Maler anwenden will, was so oft dem Dichter hat zu Gute kommen müssen), nicht das mindeste Recht und die fernste Ursache hatte, sich dem Raphael gegenüber als den moralischen, züchtigen hinzustellen. Der Dramendichter darf nur bis auf einen gewissen Grad frei mit seinen Figuren schalten. Die Jo, Danae und Leda sind ja eben so weitberühmt als es nur die Stanzen oder die Verklärung sind. Mag der Maler jener Werke auch züchtig gelebt haben (er hinterließ Kinder und war zweimal verheirathet), so sind diese und noch andere Bilder von ihm so muthwillig, sinnlich und keck, daß sie als die einzigen in der ganzen Kunstgeschichte dastehen, denn dicht daneben, wie Sie selbst bemerkten, liegt das Unverzeihliche und Schamlose, und es gehört unseres Antonio ganzes Genie dazu, die Liebe selbst mußte ihm den Pinsel in die Hand geben, und die Grazien waren von der Venus gezwungen mit den ausgelassensten Amorinen in Gesellschaft zu treten, um diese Gemälde hervorzubringen. — Doch wir vergessen den Correggio des Drama immer wieder. Der reiche Ottavio, der die Malerei so wenig wie den Künstler versteht, trägt diesem in dürrer

Rede an, ihm für Geld und gute Worte seine Frau abzulassen, indessen Antonio ganz der unsterblichen Muse leben möge. Da er aber hört, daß von ewiger, treuer Liebe der Gatten die Rede ist, zieht er sich kalt zurück, sagt auch die für seinen Palast bestellten Gemälde auf, und versichert nur, er werde niemals das als Dieb erschleichen, was er kaufen könne, Allegri könne also in dieser Hinsicht völlig ruhig bleiben. — Warum uns der Dichter diese gemeine Häßlichkeit nicht erlassen hat, bleibt unbegreiflich, denn überflüssig und störend ist dieses Motiv und diese Scene. Wo hat ein reicher Lüstling jemals sich so betragen, wenn er nur im fernsten die Ahndung hatte, auf halb rechtliche Leute zu stoßen? Diese kalte Abscheulichkeit ohne alle Vorrede und Leidenschaft erregt Widerwillen, aber das Publikum denkt vielleicht nicht so, es scheint an dergleichen herben Unschicklichkeiten nicht leicht Anstoß zu nehmen, wenn andere Scenen wieder sentimental erscheinen oder gleich darauf eine oberflächliche Moral gepredigt wird; weit empfindlicher ist es gegen unschuldige Scherze und Späße oder Gesinnungen, die vorübergehend die Gemeinheit charakterisiren sollen. In einer Zeit wo so viele beliebte Bühnenstücke recht eigentliche Rohheit aller Art aussprechen, hört man mehr als jemals von der unerträglichen Rohheit der älteren großen Dichter sprechen: ein so grober Mißverstand, daß künftige Jahre

ihn anstaunen werden, und die Bemühungen, ihn zu beweisen, wunderbar finden müssen.

Fr. Lassen wir das und sagen Sie mir lieber, was sich nun noch für den armen Correggio im Drama ergeben kann.

Der Gemißhandelte ist so empört, daß er im ersten Zorn den Unwürdigen auf das Schwert fordern will, um Rache an ihm zu nehmen. Doch erinnert er sich zur rechten Zeit seiner körperlichen Schwäche und daß er nicht gelernt hat, mit dem Degen umzugehen; — „so mögen Kugeln denn den Ausschlag thun!" ruft er schmerzlich aufgeregt.

Fr. Kugeln? Dieser ganz moderne Zweikampf, der noch hundert Jahre später etwas Unerhörtes war? Es gibt Anachronismen, die zu sehr die Täuschung des Unterrichteten aufheben, wenn so vieles Andere fast bis zur Aengstlichkeit aus der früheren Zeit genommen ist und an sie erinnern soll. In den Alten und Shakspeare, ja selbst auf vielen Gemälden steht die Sache anders und dieser Tadel trifft nicht, wenn diese Darstellungen so aus dem Ganzen gegossen sind, daß man das Unrichtige nicht wichtig nimmt, oder daß es zu den übrigen Umständen paßt. Den Degen wußte übrigens damals fast Jedermann zu führen. Ich bin aber überzeugt, Antonio gibt auch die Pistolen auf, wenn ich auch so viel nachsehen wollte, daß er damals schon irgendwo welche hätte finden können.

Allerdings, er fühlt sich auch so abgespannt; vom Wege,

von der Kränkung und dem Anblick der Bilder so abgemattet und erschöpft, daß er sich, ohne weiter von den Kunstwerken umher Kenntniß zu nehmen, niedersetzt und einschläft.

Fr. Einschläft? Sonderbar! — Aber vielleicht benutzt der Dichter diese Ohnmacht seines Helden, um ihn in einer Erscheinung, auf ähnliche Art wie es im Egmont geschieht, zu verklären und ihm die glänzende Zukunft und seinen Ruhm bei der Nachwelt zu zeigen.

Nicht dies, aber etwas Aehnliches geschieht. Ein junges, schönes, reiches Mädchen, Enthusiastin für die Malerei, die selbst schon Bilder nach unserem Correggio copirt hat, tritt mit ihrem gütigen und freundlichen Vater in den Saal. Dieser gibt gern seinen Plan auf, sie mit dem nichtsnutzigen Ottavio zu verheirathen. Er geht, diesem Menschen den Handel aufzukündigen, und Cöleſtine bleibt allein zurück, um sich an den Bildern zu ergötzen.

Fr. So haben wir also, wenn auch gleich einen unmotivirten, doch einen vernünftigen und erfreulichen Ausgang des Stückes. Die junge Enthusiastin muß den verkannten armen Schlummernden finden, ihn wecken und aus seinen Bedrängnissen, was ihr so leicht wird, erlösen, sodaß ihm, nach dem Sprichwort, das Glück im Schlafe kommt.

Gestehen Sie nur, daß dies ziemlich prosaisch wäre; wollte man Schauspiele oder gar Tragödien so beschließen,

so könnte man das Ende dem zweiten, dritten oder vierten Akt willkürlich anfügen, wo es eben beliebte. Das Mädchen, die nur in dieser einzigen Scene erscheint, stellt allerdings auf gewisse Weise die Muse, oder den Nachruhm vor. Sie bringt aus dem Garten einen Lorbeerkranz mit, den sie Raphael's Cäcilia zu Füßen legen will, als sie das neue Bild entdeckt, welches Correggio eben gebracht hat. Jetzt will sie dieses kränzen, als sie den schlafenden Maler selber gewahr wird. Sie erkennt ihn an Mich. Angelo's Siegelring, und begeistert, gerührt, setzt sie mit jungfräulicher Scheu, in Angst, der Schläfer könnte erwachen, dem blassen, kranken Manne den Kranz auf und entfernt sich schnell, als dieser sich ermuntert.

Fr. Da uns der Dichter die Dürftigkeit und hülflose Lage des Malers näher als alles Andere gerückt hat, so muß man, dächte ich, der Enthusiastin zürnen, die etwas mehr thun könnte, als ihm einen unfruchtbaren Kranz auf das Haupt setzen. Mag es symbolisch den unfruchtbaren Nachruhm, und die Leiden der Gegenwart, das Schicksal so mancher Künstlergeister ausdrücken und bedeuten, so könnte diese Cölestine, da sie weniger als Muse aber mehr und reeller als eine Erscheinung helfen kann, sich wol anders benehmen; ja, mich dünkt, sie müßte es, da sie gerade diesen Künstler so vorzüglich verehrt. Aber freilich, die Schicksale

des Menschen laufen wunderlich; möglich, daß sie selbst de gütigen Vater nichts von dem sagt, was ihr begegnet if und so muß freilich, nach einem anderen Sprichwort, den der Bettler werden soll, das Geld aus der Tasche fallen.

Antonio erwacht von einem begeisterten Traum; er find mit Erstaunen den Lorbeer auf seinem Haupte. Der Böf wicht Battista tritt ein, grob und roh, gibt ihm seinen Loh in Kupfer (er hat, was er fordern konnte, schon abgezoger und will von keinem Umwechseln hören, so sehr ihn Antoni der schon erschöpft ist, anfleht, sondern wirft ihm im Gi gentheil hämisch vor, daß Allegri's Vater ja selber Lastträ ger gewesen sei, daß es also gutthun könne, wenn der groß Maler sich an diese Abstammung zu Zeiten erinnere. S geht Antonio klagend, gebeugt, mit dem Sack Kupfermünz auf der Schulter und dem Lorbeerkranze auf dem Haupt hinweg, um in der Hitze nach Hause zu wandern.

Fr. Halten Sie einen Augenblick inne, denn hier bi dieser Stelle verläßt mich alles Verständniß. — Ich wil es zum letzten Mal nur erwähnen, daß dieses Schleppen de Geldes und das Sterben an dieser Last, mögen auch viel Seelenzustände und Krankheit den Körper schon zerbrochen haben, eben so untheatralisch als undramatisch ist. Hat dem aber hier der Dichter, auch als Erzähler, die Unmöglichkei seiner Geschichte, welche er vorträgt, nicht wahrgenommen

Lassen wir den armen, kranken Antonio aus einem einsamen, dürftigen Kloster seine Bezahlung abholen, die Mönche haben kein anderes Geld, als Kupfermünze: die äußerste Noth zwingt ihn, es anzunehmen, die einsame Gegend, es selbst zu tragen. Oder, es sei in der Hauptstadt der Gegend, in Parma; dieselbe Summe in Kupfer werde ihm aus Bosheit aufgeladen; — er fühlt sich gesund, stark, übermüthig, er traut sich im Jugendgefühl und in leichtsinniger Heiterkeit mehr Kraft zu, als er besitzt, und eilt so mit übertriebener Anstrengung seiner Familie zu, um die Darbenden zu laben. — Diese beiden Fälle sind (vergeß ich einmal den wahren Correggio) möglich: — aber auch der dritte, den uns der Dichter will glauben machen? Der Maler ist krank, hinfällig, melancholisch, — er bittet, ziemlich ohne Noth, den tückischen Battista, das Kupfer in Silber umzusetzen — warum geht er nicht zum nächsten Wechslerladen in der großen Stadt, und lacht des Battista, der sich dann seines einfältigen Plans, auf den er so viel gibt, schämen müßte? — Dieser will ihn dadurch demüthigen, daß er ihn an seinen Vater, den Lastträger, erinnert. Lassen wir es fallen, daß Correggio's Vater auch Maler war: der Boshafte selbst legt es ja mit seinem Vorwurf dem Allegri auf die Zunge, von der nächsten Straße selbst einen Lastträger zu rufen, um durch Verlust einer Kleinigkeit, sich den Weg zu erleichtern

und schneller zu seiner Familie zu kommen. Gewiß, dieser Antonio hat nicht nur seine Kunst blos in den Fingerspitzen, sondern auch alles andere Verständniß des alltäglichsten Lebens: mein Erstaunen über diese unerhörte Einfalt übersteigt mein Bedauern seines Unterganges. Muß eine solche Zerstreutheit, oder wie soll ich es nennen? nicht früher oder später das Verderben herbeiführen, wenn auch weder Bosheit, Kabale noch Unglück sich in das Spiel mischen? — Aber noch eine andere Bemerkung ist mir beigefallen. Wenn ich anders den ächten Künstlergeist recht kenne, wenn ich unseren Allegri ganz so annehme, wie ihn uns Oehlenschläger schildert, bescheiden, demüthig, sanft, — so müßte doch, wenn er den Buonarotti für einen der größten Menschen annimmt, seine Versöhnung mit diesem, dessen Anerkenntniß nach der vorigen Schmähung und Erniedrigung, eine große Revolution in ihm hervorbringen, diese Umarmung und das Lob des Florentiners müßte eine Epoche seines Lebens werden, sonst kann ich kaum glauben, daß es ihm mit dem Gefühl seiner Demuth oder mit der Vergötterung des Buonarotti so ganz Ernst gewesen sei. Sonderbar genug: Angelo hätte nur in die Johanniskirche in Parma gehen dürfen, um aus der dortigen Kuppel zu lernen, wie nahe ihm hier das Bestreben des trefflichen Allegri tritt; denn hier sind die großen Figuren im Styl dem Buonarotti so ver-

wandt, daß Viele daraus haben schließen wollen, Allegri müsse die Sistinische Kapelle im Vatikan gesehen haben. War also dieser Geist auch dem großen Florentiner in der Kunst durch diese Composition verbrüdert, wie dem Raphael durch einige andere; hielt ihn der Herzog von Mantua so hoch, daß er ihn über Julio Romano setzte, indem er nicht von diesem großen Maler, der in seinen Diensten stand, Karl dem Fünften jene merkwürdigen Bilder malen ließ (obgleich in diesen Gegenständen Julio Romano sein Genie am schönsten entfaltete), sondern sie dem Correggio auftrug, — so mußte, nach der geschlossenen Freundschaft mit Mich. Angelo (mochte der Dichter auch das obenerwähnte nicht brauchen können oder wollen), doch gewiß Allegri als ein anderer Mann mit stolzerem Schritt und festerem Gang auftreten, und sich nicht mehr vor jedem Elenden schwach, und in jedem Gedanken ängstlich fühlen. Dadurch, daß Gemüth und Charakter so dürftig bleiben, scheint mir das Gedicht etwas sehr Kleinliches und Beklemmendes zu bekommen.

Gewiß; doch um zu Ende zu eilen: der elende Battista schickt auch noch einen Diener, der Bandit war, dem Maler nach. Der Räuber will Urlaub, seine Mutter zu besuchen; indessen körnt ihn der Bösewicht, da Jener durch den Wald muß, durch den auch der Maler wandert, mit der Aussicht auf Gewinn, nicht nur des Kupfers, sondern mehr noch

jenes unschätzbaren Siegelrings, des Andenkens von Angelo, und Correggio wird erschlagen, wenn nicht höhere Mächte ins Mittel treten. — Im fünften Akt sehen wir im Walde die Einsiedelei jenes Eremiten, der dem Maler Kräuter brachte; der Fromme hat wirklich im Stamme einer Eiche jene büßende Magdalene befestigt.

Fr. O der Barbar! Für einen Maler, wie ich es bin, ist diese Grausamkeit Tragödie genug. Dieses Juwel von Bild so wenig zu achten! Ich sehe, die Schöne hat fast so gewaltsam, wie jene Ungläubigen, die der Taufende gleich nach der Taufe wieder ins Meer warf, zur Waldheiligen sich müssen bekehren lassen. Ja der Dichter zeigt sich hier als Barbar: denn dergleichen hätte doch wol kein Italiener erfunden. Es ist denn doch etwas daran, wenn man von der herben Natur der Nordländer spricht. Doch fahren Sie fort.

Ein Gedicht, dessen Scene Italien ist, und keine Banditen? Und so sehen wir auch hier einen alten Räuber und Mörder, der aber des Lebens wie seines Gewerbes überdrüssig ist und in dem sich Gedanken der Ewigkeit melden. Der Eremit spricht fromm mit ihm, als Spießgesellen den Sohn des Battista, der als unfähiger Schüler von Rom wiederkehrt, herbeischleppen. Die Räuber hassen den tückischen Vater, der mehrere von der Bande angegeben und entdeckt hat; am Sohne wollen sie Rache nehmen. Es

würde auch geschehen, wenn der Einsiedler nicht den Mord verhinderte, nicht durch einfache Bitten und Ermahnungen blos, sondern indem er zugleich die Magdalena vom Baume nimmt, und sie dem starren, grauen Verbrecher zeigt. Dies schmelzt den Busen des Unerbittlichen und Battistens Sohn ist gerettet, desselben Battisten, der dem Maler der Magdalena so niederträchtig nach dem Leben steht.

Fr. Das wäre also ein moralischer, ein großer, ja ein unbegreiflicher Nutzen eines solchen Gemäldes. Wohin verirrt sich doch die Phantasie unserer Dichter? Man erzählt, daß Tasso ungekränkt von Banditen schied, weil sie seinen Namen und seine allgemein verbreiteten Gesänge kannten: — vielleicht könnte ein recht bewegliches Ecce Homo, eine Kreuzigung, eine Martergeschichte, Bösewichter erschrecken; — vielleicht! denn es ist mißlich, daß Zeichen mehr als die Wirklichkeit, als Bitten, Thränen und vergossenes, fließendes Blut auf die Entarteten wirken sollten, — aber diese Magdalena, die wir Alle kennen, und deren Schilderung ich vorher versucht habe? — Wir glauben über die früheren Aesthetiker hinweg zu sein, die oft roh genug Bekehrung, Angst, Schreck und Bekenntniß der Schuld als Wirkung der Künste erwarteten: und sehen uns diese Mißverständnisse doch poetisch auf dem Theater wieder vorführen. Oehlenschläger, so viel ich seine Schriften kenne, müßte ge-

wiß am meisten gegen eine solche juristische oder criminelle Anwendung seiner Poesien protestiren; und doch gibt er ein Gemälde so seltsam preis, das, wenn der alte Bösewicht nicht ganz zum Unthier geworden ist, nur Wohlgefallen, Freude und die Erinnerung seiner Jugend im Abbilde der Schönheit ihm einflößen muß.

Der alte Räuber verbietet auch dem abgeschickten Diener, den Maler zu kränken, und Alle ziehen sich zurück, um dem dürstenden, ganz erschöpften Antonio Platz zu machen. Von hier bis zum Schluß sind die Scenen und Verse, die das Märtyrerthum des Armen schildern, höchst ergreifend, wunderbar rührend, und Schauder, Wehmuth und Entsetzen bemächtigen sich des Zuschauers. Um so mehr Talent und Kraft hier obwaltet, um so mehr sind sie aber auch zu tadeln; denn wir wenden uns mit Unwillen von dieser Täuschung ab, die auf Kosten eines edleren Sinnes wirken muß. Aber nirgend im Stück bekundet Oehlenschläger so sehr, daß ihm Dichtergabe verliehen sei, als hier. — Und ich schließe mit der Bemerkung, daß, wenn ein solcher Geist die ächten Muster und die großen Vorbilder der alten und neueren Zeit studirte, er ohne Zweifel, wenn er sich sammelte und nicht immer von der Kritik (er scheint nur eine unächte anzunehmen) geringe gedacht, weit mehr hätte leisten und ein weit vollendeteres Gedicht liefern können.

Fr. Genug; gehen wir auf die Galerie, um Correggio's Schöpfungen zu genießen, und uns zu erheitern.

Und sprechen Sie umständlicher einmal das aus, was sie über Correggio denken: mir schien Manches neu; die Ausführung kann Ihre hingeworfenen Gedanken erst erklären.

Fr. Vielleicht nächstens.

Oehlenschläger hat sich durch mannichfaltige und sehr verschiedenartige Werke bekannt gemacht. Sein Vaterland ehrt ihn und Deutschland schätzt ihn hoch. Seine Arbeiten sind sehr ungleich, und wenn einige dem Vortrefflichen nahe stehen, so leiden wieder manche an den Gebrechen der neueren Zeit, einer falschen Sentimentalität und manchen Mißverständnissen, denen kaum ein Dichter unserer Tage, der gefallen will, entgehen kann. Es ist merkwürdig, daß er außer seiner Muttersprache auch die deutsche so geschickt zu behandeln weiß; kennt er auch nicht ihre ganze Tiefe, und entschlüpfen ihm hie und da unrichtige, oder undeutsche Ausdrücke, so ist seine Schreibart doch fließend, stark und bedeutend. Jene Gedichte, die nicht in das Deutsche übersetzt sind, werden von dänischen Kennern für die vorzüglich-

:n erklärt. Eine jüngere Partei, die sich seiner mit löb-
chem Enthusiasmus annahm, als er von Erbitterten ver-
olgt wurde, erhob sein Verdienst damals über viele der
angesehensten Dichter und Schriftsteller; es gibt Manche, die
ihn sogar für größer und mächtiger, als unseren Schiller
halten. Wenn er auch Mannichfaltigeres versucht hat, so
kann er doch im Trauerspiel weder in der Gründlichkeit der
Composition, noch im Pathetischen, der tragischen Wirkung,
der herrlichen Sprache, noch in dem Adel und der Wahr-
heit der Charaktere mit diesem deutschen Heros verglichen
werden. Auch geht sein Streben nicht auf diese Größe;
er vermeidet eher die Tiefe, und ergötzt am Bunten und
Lieblichen; seine Charaktere sind leicht genommen, oft derb
und wahr, aber schwankend, wenn sie groß und erhaben
werden wollen. Seine erfindungsreiche Phantasie webt rei-
zende, bunte Teppiche, mit vielfachen und oft bedeutsamen
Figuren: gern ergeht sich der Geist in seinen Gärten und
läßt sich gern von den seltsamen Gestalten anziehen und
locken: aber die eigentliche tragische Kraft ist dem Dichter
versagt. In jeder seiner Tragödien schwächt, vorzüglich am
Schluß, etwas die höchste Theilnahme und stört die Begeist-
rung, sei es durch Sentimentalität, oder irgend ein u
genügendes, fremdes Element; denn die Katastrophe beku
det eben den vollendeten tragischen Dichter, und mar

große Poeten haben sich in dieser schwach und ungenügend gezeigt.

In Deutschland hat vorzüglich sein „Aladdin" Beifall gefunden, und von seinen theatralischen Werken scheint man dem „Correggio" den Preis zuerkannt zu haben, da er die Bühne noch oft belebt. Nach meiner Meinung ist diese Dichtung eine der schwächeren Oehlenschläger's, und ihr „Hacon Jarl" und andere weit vorzuziehen. Mir schien, daß gerade das Schwächliche, Sentimentale und Unzusammenhängende das Glück dieses Schauspiels gemacht habe, und darum mochte es nicht überflüssig sein, auf die Mängel aufmerksam zu machen. Denn Jedermann kann bemerken, daß seit lange schon nicht die meisterhaften Werke und die großen Vorbilder einen bildenden Einfluß auf unsere Bühne ausüben, sondern kleine, mangelhafte, oft ganz undramatische Erzeugnisse. Bleibt nun ein solches krankhaftes Stück lange auf der Bühne, wird es wol zu den Lieblingsdramen gezählt, so bilden sich nach ihm, und ahmen es nach wie viele der Unberufenen; denen erscheint es, sie nennen es auch wol naiv genug so: klassisch, und ihre Abbildung und Fortsetzung des Mißverständnisses ist natürlich noch schwächer, der Aufgabe und allen Forderungen der Bühne noch entfernter. Und so ist es geschehen, daß von fünf zu fünf Jahren das Ungesunde, Unverständige und Unmögliche immer drei-

ſter mit unerſchütterlichem Vertrauen einheimiſch geworden iſt, und daß der kritiſche Zuſchauer, wenn er rückwärts ſieht, dasjenige, was er vormals ſcharf tadelte, im Verhältniß zu den neueren und neueſten Verirrungen loben möchte. So ſteht auch dieſer „Correggio", manchen Neueſten gegenüber, ernſt und edel da, ſo gegründet auch aller ausgeſprochener Tadel ſein mag. Dies Schauſpiel hat ohne Zweifel nachtheilig auf unſer Theater gewirkt.

Nannte ich früher die Sprache des Taſſo den gebildetetſten und feinſten Converſationston einer poetiſchen Komödie, ſo läßt ſich die Rede des Oehlenſchläger's in dieſem Schauſpiel, das eine ähnliche Aufgabe löſen möchte, faſt allzu bürgerlich oder bäuriſch vernehmen.

Die Darſtellung dieſes Gedichts war auf der hieſigen Bühne niemals eine der vorzüglichen. Herr Karl Devrient übertreibt die Treuherzigkeit des Correggio, wie in allen Rollen, wo der Dichter dergleichen fordert. Der Maler wird mehr wie einmal geringe. — Julio Romano ſollte, wie er im Leben war, vornehm, fein, mit aller Gewandtheit der höheren Stände erſcheinen, um dadurch einen ſtarken Contraſt mit dem ſtürmiſchen, polternden Buonarotti hervorzubringen, den der Dichter mit ſonderbarer Vorliebe etwas zu niedrig gehalten hat. Herr Julius aber nimmt den römiſchen Maler allzu bürgerlich und ehrenfeſt, und verwiſcht gänzlich

die vornehme Manier, die diesem trefflichen Schauspieler doch so sehr, wie keinem andern hier, zu Gebote steht. Herr v. Zahlhaas ist in der Rolle des Mich. Angelo vorzüglich, er genügt in diesem Stücke von Allen am meisten, und es ist zu loben, daß er den rauhen Ungestüm des Michael etwas mäßigt und dadurch veredelt.

Bemerkungen

über

einige Schauspiele und deren Darstellung

auf

der berliner Hofbühne.

Geschrieben im Jahre 1851.

Antigone,

von

Sophokles.

Schon im Herbst 1841 (am 28. October) wurde die „Antigone" von Sophokles nach der Donner'schen Uebersetzung im Neuen Palais in Potsdam auf Allerhöchsten Befehl aufgeführt. Ich hätte lieber die Uebertragung meines Freundes Solger dargestellt, wenn mir nicht alle meine Freunde von diesem Versuch abgerathen hätten, [illegible] sie glaubten, die Schauspieler würden die Sprache Solger's nicht begreifen und nur mit Schwierigkeit sprechen können.

Die Vorstellung gelang im Ganzen und fand allgemeinen Beifall. Man hat die Tragödie auch später, neu übersetzt, in Paris mit großer Wirkung gegeben. In Berlin ist die Darstellung immer reichlich besucht worden und hat jedes Mal lauten Beifall eingeerntet. Im Ganzen war das

Spiel der Schauspieler zu loben; es fielen keine auffallenden Fehler vor, und das Ganze, von einer vortrefflichen Musik im Chorgesang erhoben, verklärte sich zu einer glänzenden Erscheinung.

Man hat so oft gesagt, und nach meiner Meinung mit Unrecht, daß die griechischen Dichter jedes Mal vor dem Schlusse eine epische Erzählung oder mündlichen Bericht mit der Katastrophe verbunden hätten. Das wahre Epos will nur die Darstellung einer entfernten Geschichte mit Ruhe und überzeugender Kraft wiedergeben. In den Tragödien der Griechen ist aber der Bote, oder wer sonst die Erzählung des Unglücks und der großartigen Entwicklung vorträgt, jedesmal ein Augenzeuge der Begebenheit gewesen; die Farben sind dann viel lebhafter, der Ausdruck kräftiger und überzeugender, der Redende von dem tragischen Schicksale tief durchdrungen und bewegt, sodaß dieser Theil der griechischen Tragödie keine Aehnlichkeit mit dem epischen Gesange hat, sondern das eben Erwähnte als ein Gegenwärtiges erschreckt und aufgereizt mit aller Kraft und unmittelbarer Ueberzeugung vorträgt.

Dieser Theil der Tragödie wurde auch zu schwach vorgetragen.

Mendelssohn's vortreffliche Musik hat allenthalben, besonders bei Kennern einen unbedingten Beifall erhalten.

Einem Laien, wie ich es bin, war es störend, daß der Chorgesang sich als einzelnen, für sich bestehenden Theil absonderte, da ich glaube, daß die Harmonie des Ganzen die wesentliche Aufgabe des Kunstwerks ist, daß aber die zu reiche Instrumentirung den Gesang unverständlich macht und sich zu sehr von der Tragödie absondert.

Am auffallendsten war es mir, daß das ganze nun schon so alte Kunstwerk verständlich und uns durch die Darstellung so nahe gebracht wurde. Die Kluft, welche wir von Jugend auf zwischen diesen alten Werken und den neueren annehmen, erschien mir jetzt als ein Vorurtheil. Die ächte Poesie ist zu allen Zeiten verständlich und erschüttert und befriedigt das edlere Gemüth. Man konnte in dieser Darstellung das ganze Werk für ein gelungenes der neuern Zeit halten, und wo aus der alten Welt in einem Kunstprodukt etwas stört und die Phantasie weniger beschäftigt, sind es immer mehr oder minder unbekannte Räthsel jener Zeitabschnitte, die freilich eine philologische Erklärung nothwendig machen.

Für die große und aufgeregte Theilnahme wurde dies merkwürdige Schauspiel in Berlin zu selten gegeben, da das ganze Theater bei jeder Aufführung gedrängt angefüllt war. So ist dieser gelungene Versuch als ein Fortschritt unserer Bühnenkunst anzusehen, als eine neue Erfindung.

Nur muß freilich das Orcheſter und die ganze Einrichtung der Scenerie der alten Gewohnheit ſo viel wie möglich entſprechen.

Die „Antigone" beſchließt als drittes Schauſpiel nach dem „Oedipus auf Colonos" und dem „Oedipus tyrannos" dieſe wundervolle Reihe der größten Schauſpiele des Alterthums, und wir können uns Glück wünſchen, in einem Zeitalter zu leben, wo dieſe ſcheinbar fern liegende Poeſie wieder verſtändlich und intereſſant geworden iſt.

Medea,

von

Euripides.

Es wurde versucht, die „Medea" des Euripides auf dem Theater darzustellen (am 7. August 1843); die Musik dazu war von Herrn Taubert componirt. Der ungefällige Charakter der Medea ist für unsere prüde Zeit, wo man in der Regel eine falsche unmoralische Sittlichkeit erwartet, zu herbe und auffallend, worüber der große Eindruck des Werkes zum Theil verloren ging; besonders, da Jason sich so ungefällig und schroff zeigte, daß hier eine falsch angewendete Künstlichkeit den Gang der erhabenen Begebenheit nur stören konnte. Es war mir aufgefallen, daß durch diesen Vortrag die letzte Rede des Jason, sein Zuboden-stürzen, falsche Deklamation u. s. w. den Ausgang des Werkes zu ermüdend und monoton machte; ich verlangte daher, daß die letzte Rede des Jason etwa um 10 Verse abgekürzt werden sollte. Der Schauspieler aber bestand auf

der wörtlichen Wiederholung, wodurch er nach seiner Behauptung Alles nur motiviren konnte und in ein deutliches Licht setzen, was abgekürzt nur seiner Kunst schaden könne. Diesen überwiegenden Gründen mußte nachgegeben werden. In der Scene, in welcher Medea den Jason beredet, sie noch am fremden Hofe und bei seiner zweiten Vermählung zu dulden, muß mit aller jugendlichen Liebenswürdigkeit, mit allen beredten Verführungskünsten vorgetragen werden. Auch dieses wurde verfehlt.

Wenn Schlegel den Euripides in seinen Vorlesungen und sonst so geringe stellt, ist ihm das Verständniß dieses mächtigen Dichters gänzlich verschwunden. Er steht unserer Zeit näher als Sophokles und Aeschylus und hat eine wundersame Aehnlichkeit mit unserm großen Shakspeare. In seiner Zeit war die Rhetorik mehr ausgebildet, und er folgte dem Zeitgeiste in dieser Richtung manchmal zu sehr; aber die großen Werke der „Alceste", „Iphigenia in Aulis", der „Bacchanten" lassen sich nicht verkennen. Ebenso diese Medea, in welcher der Untergang Creon's und seiner Tochter auf so große und furchtbare Art dargestellt ist, wie es kaum ein zweites Beispiel in der dramatischen Poesie geben möchte. Der Versuch, es aufzuführen ist auch seitdem unterblieben, was ich immer beklagt habe.

Der Sommernachtstraum,

von

Shakſpeare.

Am 14. October 1843 wurde ein Verſuch gemacht, die „Sommernacht" von Shakeſpeare auf eine neue Weiſe darzuſtellen. Man hatte das alte Theater des großen Dichters gewiſſermaßen nachgeahmt, durch Erhöhung, einen treppenartigen Aufgang zur oberen Bühne, und das Gedicht ſelbſt wurde in drei Akten oder Abtheilungen, wie man jetzt zu ſagen beliebt, gegeben. Es wurde nur einmal verwandelt, die Wohnung der bürgerlichen Theaterdilettanten darſtellend. Mendelsſohn, der geniale Componiſt der berühmten Muſik war von Berlin abweſend, und hatte nach dem gedruckten Exemplar 5 Akte hergebrachter Weiſe angenommen und die eintretenden Perſonen durch charakteriſtiſche Intraden vorbereitet. Dies ſeltſame, höchſt poetiſche Schauſpiel fand allgemeinen Beifall, wurde ſehr oft unter großem Zulauf

gegeben, und man ergötzte sich an dieser wunderſamen
stellung allgemein. Es bewährte sich, daß diese neue
richtung des Theaters für die Werke Shakspeare's
geeignet sei, und der Berichterstatter nahm sich fest
im Allerhöchsten Auftrag mehrere Schauspiele des g
Dichters so einzurichten, obgleich man seine Absicht
ganz verstanden hatte, was sich in neueren Versuchen
noch verbessern ließe. Krankheit aber hielt wiederum
Einrichtungen und Aufführungen zurück, sowie auch
Tod Mendelssohn's neue Schwierigkeiten erregte.

Im Ganzen konnte man mit der Darstellung zufr
sein, weil das Wichtigste gelang; nur schien mir der S
gesang, in welchem Titania eingewiegt wird, durch
starke Diskantstimmen von erwachsenen Personen m
standen. Denn dieser Gesang hätte eher dazu dienen
nen, die Schläferin aufzuwecken, als einzuwiegen.
vielleicht fand der Musiker keine fähigen Kinderstim
die das nach und nach verhallende Lied poetisch ausfi
konnten.

Der größte Uebelstand aber war die verfehlte Roll
Puck. Weil unter den jungen und unerwachsenen Mä
sich kein vorragendes Talent entdecken ließ, hatte man
sehr beliebte Schauspielerin, die besonders in koketten,
gen Rollen sich auszeichnete, zur Darstellung dieses di

den Koboldes gewählt. Diese Künstlerin war aber durchaus nicht muthwillig, schalkhaft und komisch, sondern sie suchte durch Empfindsamkeit die Gemüther der Zuschauer zu bewegen; auch hatte sie eine Tracht angelegt, welche die Anzüge des Königs und der Königin überstrahlte, machte aber Aufsehen, und fand Beifall durch die halbe Entkleidung. Und so war durch diese ganz falsche Darstellung wol der Sinn und die Bedeutung des Stückes untergegangen, und das Schlimmste war, daß eine Nachfolgerin ungefähr in diesem Sinne spielen mußte, da das Publikum sich an diese zu poetische Figur gewöhnt hatte. Die Figur des Zettel in seiner Verwandlung war nicht anstößig; dem Lysander hätte man in seiner Gemüthsveränderung etwas mehr Rohheit und Heftigkeit wünschen können. Das zu schmale Theater gewährte zu wenigen Umfang, um die letzten Gruppen in der Aufführung von Pyramus und Thisbe gehörig ordnen zu können. So war denn ein Werk des großen Dichters neu errungen worden, welches selbst von den Engländern vernachlässigt ist und nur selten und mit bedeutenden Abänderungen gegeben wird.

Der gestiefelte Kater,

von

L. Tieck.

Es wurde in Berlin (am 20. April 1844) nicht auf mein Gesuch, sondern auf hohen und höchsten Befehl, „Der gestiefelte Kater" aufgeführt. Dieser Scherz ist noch aus meiner Jugend, und es war auf gewisse Weise das erste Beispiel einer solchen komischen Posse, machte im Jahre 1798 sehr viel Glück und erregte damals so viel Aufsehen, daß der Spaß sechs Auflagen erlebte, die sich schnell vergriffen.

Der Scherz hat auch in späteren Zeiten Beifall gefunden, weil er so harmlos und ohne Bitterkeit geschrieben wurde; nur Ein Gelehrter (Böttticher) hatte vielleicht Ursache, sich zu beklagen, weil seine Anmaßung, über Theater und Schauspieler zu sprechen, von welchen Gegenständen er nichts verstand, etwas kräftig gezeichnet war. Sein unbe-

deutendes Buch über Iffland's Talent ist jetzt wol vergessen.

Die Darstellung in Berlin war zu loben; nur das Gesetz, der Popanz, erschien in zu gewöhnlicher, menschlicher Gestalt, da er doch äußerlich etwas Abschreckendes und Furchtbares haben soll. Das anschauende Publikum zeigte sich so, wie es mehr oder minder immer ist, und wie es in der Posse geschildert worden. Als der Vorhang zuletzt fiel, und der Epilog gesprochen werden sollte, entfernten sich fast Alle, und versäumten den nothwendigen Schluß in der Meinung, es sei nun Alles abgethan.

Manche Freunde des Theaters empfanden es übel, daß einige Stellen aus Schiller parodisch aufgeführt wurden. Schiller wird mit allen seinen Schwächen ein großer Dichter und sehr merkwürdiges Talent für alle Zeit bleiben; aber es heißt keinen Scherz verstehen, wenn man dergleichen gut gemeinte Späße übel empfindet und voraussetzt, daß der Scherzende den Dichter habe beleidigen wollen. Einige excentrische Royalisten sprachen die Meinung aus, man habe durch diesen einfachen Scherz das Königthum erniedrigen wollen. Ich behaupte, daß die Macht des Königs die natürlichste, begründetste und wohlthätigste von allen politischen Einrichtungen ist. Dem Poeten ist nun vollends die Erscheinung eines Königs groß und bedeutend; er wird,

seinen poetischen Standpunkt völlig einbüßen, wenn ihm diese natürlichste Würde und Hoheit nicht mehr mit Glanz entgegentreten sollte. Die Republik ist der Prosaismus, und wenn sie auch große Erscheinungen bietet, wie es im Alterthum der Fall war, so kann sie sich poetisch nicht mit dem Königthum messen. Und da, wie schon gesagt, der poetische Scherz aus ganz harmloser Gemüthsstimmung hervorging, so irrten diese Verehrer eines Königs nur darin, daß sie das komische Gegenbild eines wahren Königs nicht anerkennen wollten, was sich der Phantasie von selber aufdrängt. So hat der jüngere Crebillon und manche Franzosen, Wieland bei uns Deutschen, die Schachs und Sultane komisch abgefärbt, wie sich das Unzusammenhängende, Anmaßende, Inhaltlose von selber zeichnet. Kurz, der Erfolg dieses Scherzes war so, daß der Autor damit zufrieden sein konnte.

Oedipus in Colonos,

von

Sophokles.

Es wurde im königlichen großen Schlosse in Potsdam (am 1. November 1845) „Oedipus in Colonos" aufgeführt mit Musik von Felix Mendelssohn. Der mehr ruhige Gang des Stückes schien sich nicht so allgemeinen Beifalls, wie die „Antigone" zu erfreuen; es wurde auch von den Schauspielern minder gut, wie jenes Gedicht, vorgetragen. Hier ist die Erzählung von der Weissagung des Oedipus, seinem Verschwinden auf eine visionähnliche Weise geschildert, und hier muß die Rede ganz anders, wie bei anderen tragischen Ereignissen gesprochen werden. Das Stück wurde auch nachher in Berlin gegeben, und wurde auch mit geringerem Enthusiasmus als „Antigone" aufgenommen. Es ist freilich zu beklagen, daß in unserer Zeit, wo die Schauspielkunst so sehr gesunken ist, kein Organ, kein Talent sich findet,

um uns diese und ähnliche Wunderwerke deutlich vor die Augen zu führen. So wurde der prophetische Sinn dieses Kunstwerks nur schwach und ungenügend ausgedrückt. Es ist seitdem nur selten aufgeführt worden, was auch zu beklagen ist, da sich das Publikum an dergleichen große Erscheinungen erst gewöhnen muß, um sie würdigen zu können.

Der Blaubart,

von

L. Tieck.

Ohne mein Gesuch und Anregen wurde hier (am 1. Februar 1846) der „Blaubart" auf dem Theater gegeben. Ich hatte mich in Proben bemüht, den Schauspielern Andeutungen über die Art der Darstellung zu geben. Vor Jahren schon hatten Wolff und Ludwig Devrient die Aufführung betrieben, doch wurden die eifrigen Vorsätze, ich weiß nicht wodurch, gestört und gehemmt. Mein Freund Immermann brachte nach Jahren in Düsseldorf die Aufführung mit großer Anstrengung zur Wirklichkeit, und das Stück wurde mehrmals mit Beifall aufgeführt. Der Bericht von der hiesigen Darstellung in Berlin muß freilich etwas anders ausfallen, da Wolff und Devrient nicht mehr lebten, und viele Mißgriffe sich bemerklich machten. Der Blaubart selbst wurde von einem beliebten Schauspieler ge-

geben, doch mit solcher Ruhe und Sanftheit charakterisirt, daß sich kein Kind vor diesem Tyrannen hätte fürchten können. Die Scene mit dem Arzte mißrieth vollständig; am meisten aber mißlang die große Streitscene und der Zank zwischen Hans von Marlow und seinem Knappen, die sich im Zorn überbieten, beruhigen und wieder mit neuer Kraft ihren Zorn fortführen sollten. Es beliebte dem Darsteller des alten Hans aus dem beleidigten wüthenden Vater einen stillen und verlegenen Blödsinnigen zu machen, wodurch alle Theilnahme für diese Scene verloren gehen mußte. Der Narr und Simon wurden löblich dargestellt; nur hatte man ohne mein Wissen die letzten Scenen in ein sogenanntes Melodram verwandelt, und diese musikalischen Zwischenaccorde und die Reden stimmten so wenig zusammen, daß die beliebte Schauspielerin, welche die Agnes darstellte, durchaus in den Schlußscenen keine Wirkung hervorbringen konnte. In frühester Jugend schon war es mir ein Räthsel, wie die berühmte „Ariadne auf Naxos" so vielen Beifall einernten und so oft gegeben werden konnte, da ich nur einen mißverstandenen Ausdruck in der Musik heraus zu hören vermochte. Die alte Haushälterin hatte sich eine falsche Nase vorgebunden, verfehlte aber jedes Poetische und Grauenhafte, sodaß dieses dramatische Werk die völlig entgegengesetzte Wirkung eines langweiligen Lustspiels her-

vorbrachte, statt Grauen, Furcht und Entsetzen zu erregen. Und so durfte denn der Verfasser, ohne gekränkt zu sein, wol sein Mißfallen über diese Aufführung ausdrücken, da es nur von seinem Willen abgehangen hatte, das Schauspiel mehrere Jahre früher in Dresden zu geben. Doch die Einsicht der Schwierigkeiten hielt mich ab, dies phantastische Werk der Oeffentlichkeit zu überreichen. Nach Jahren war ich überrascht, in einem großen amerikanischen Zeitungsblatt in drei Colonnen den „Blaubart" abgedruckt zu finden. Ob er jemals in andere Sprachen übersetzt worden, ist mir unbekannt geblieben. Wenn unser Theater sich einmal wieder bessert, ist es vielleicht eine Aufgabe wahrer Talente, ihn darzustellen; doch muß freilich der jetzige politische Schwindel dann vorübergegangen sein.

Der gestiefelte Kater,

von

L. Tieck.

Es wurde in Berlin (am 20. April 1844) nicht auf mein Gesuch, sondern auf hohen und höchsten Befehl, „Der gestiefelte Kater" aufgeführt. Dieser Scherz ist noch aus meiner Jugend, und es war auf gewisse Weise das erste Beispiel einer solchen komischen Posse, machte im Jahre 1798 sehr viel Glück und erregte damals so viel Aufsehen, daß der Spaß sechs Auflagen erlebte, die sich schnell vergriffen.

Der Scherz hat auch in späteren Zeiten Beifall gefunden, weil er so harmlos und ohne Bitterkeit geschrieben wurde; nur Ein Gelehrter (Böttticher) hatte vielleicht Ursache, sich zu beklagen, weil seine Anmaßung, über Theater und Schauspieler zu sprechen, von welchen Gegenständen er nichts verstand, etwas kräftig gezeichnet war. Sein unbe-

deutendes Buch über Iffland's Talent ist jetzt wol vergessen.

Die Darstellung in Berlin war zu loben; nur das Gesetz, der Popanz, erschien in zu gewöhnlicher, menschlicher Gestalt, da er doch äußerlich etwas Abschreckendes und Furchtbares haben soll. Das anschauende Publikum zeigte sich so, wie es mehr oder minder immer ist, und wie es in der Posse geschildert worden. Als der Vorhang zuletzt fiel, und der Epilog gesprochen werden sollte, entfernten sich fast Alle, und versäumten den nothwendigen Schluß in der Meinung, es sei nun Alles abgethan.

Manche Freunde des Theaters empfanden es übel, daß einige Stellen aus Schiller parodisch aufgeführt wurden. Schiller wird mit allen seinen Schwächen ein großer Dichter und sehr merkwürdiges Talent für alle Zeit bleiben; aber es heißt keinen Scherz verstehen, wenn man dergleichen gut gemeinte Späße übel empfindet und voraussetzt, daß der Scherzende den Dichter habe beleidigen wollen. Einige excentrische Royalisten sprachen die Meinung aus, man habe durch diesen einfachen Scherz das Königthum erniedrigen wollen. Ich behaupte, daß die Macht des Königs die natürlichste, begründetste und wohlthätigste von allen politischen Einrichtungen ist. Dem Poeten ist nun vollends die Erscheinung eines Königs groß und bedeutend; er wird,

seinen poetischen Standpunkt völlig einbüßen, wenn ihm diese natürlichste Würde und Hoheit nicht mehr mit Glanz entgegentreten sollte. Die Republik ist der Prosaismus, und wenn sie auch große Erscheinungen bietet, wie es im Alterthum der Fall war, so kann sie sich poetisch nicht mit dem Königthum messen. Und da, wie schon gesagt, der poetische Scherz aus ganz harmloser Gemüthsstimmung hervorging, so irrten diese Verehrer eines Königs nur darin, daß sie das komische Gegenbild eines wahren Königs nicht anerkennen wollten, was sich der Phantasie von selber aufdrängt. So hat der jüngere Crebillon und manche Franzosen, Wieland bei uns Deutschen, die Schachs und Sultane komisch abgefärbt, wie sich das Unzusammenhängende, Anmaßende, Inhaltlose von selber zeichnet. Kurz, der Erfolg dieses Scherzes war so, daß der Autor damit zufrieden sein konnte.

Oedipus in Colonos,

von

Sophokles.

Es wurde im königlichen großen Schlosse in Potsdam (am 1. November 1845) „Oedipus in Colonos" aufgeführt mit Musik von Felix Mendelssohn. Der mehr ruhige Gang des Stückes schien sich nicht so allgemeinen Beifalls, wie die „Antigone" zu erfreuen; es wurde auch von den Schauspielern minder gut, wie jenes Gedicht, vorgetragen. Hier ist die Erzählung von der Weissagung des Oedipus, seinem Verschwinden auf eine visionähnliche Weise geschildert, und hier muß die Rede ganz anders, wie bei anderen tragischen Ereignissen gesprochen werden. Das Stück wurde auch nachher in Berlin gegeben, und wurde auch mit geringerem Enthusiasmus als „Antigone" aufgenommen. Es ist freilich zu beklagen, daß in unserer Zeit, wo die Schauspielkunst so sehr gesunken ist, kein Organ, kein Talent sich findet,

um uns diese und ähnliche Wunderwerke deutlich vor die Augen zu führen. So wurde der prophetische Sinn dieses Kunstwerks nur schwach und ungenügend ausgedrückt. Es ist seitdem nur selten aufgeführt worden, was auch zu beklagen ist, da sich das Publikum an dergleichen große Erscheinungen erst gewöhnen muß, um sie würdigen zu können.

Der Blaubart,

von

L. Tieck.

Ohne mein Gesuch und Anregen wurde hier (am 1. Februar 1846) der „Blaubart" auf dem Theater gegeben. Ich hatte mich in Proben bemüht, den Schauspielern Andeutungen über die Art der Darstellung zu geben. Vor Jahren schon hatten Wolff und Ludwig Devrient die Aufführung betrieben, doch wurden die eifrigen Vorsätze, ich weiß nicht wodurch, gestört und gehemmt. Mein Freund Immermann brachte nach Jahren in Düsseldorf die Aufführung mit großer Anstrengung zur Wirklichkeit, und das Stück wurde mehrmals mit Beifall aufgeführt. Der Bericht von der hiesigen Darstellung in Berlin muß freilich etwas anders ausfallen, da Wolff und Devrient nicht mehr lebten, und viele Mißgriffe sich bemerklich machten. Der Blaubart selbst wurde von einem beliebten Schauspieler ge-

geben, doch mit solcher Ruhe und Sanftheit charakterisirt, daß sich kein Kind vor diesem Tyrannen hätte fürchten können. Die Scene mit dem Arzte mißrieth vollständig; am meisten aber mißlang die große Streitscene und der Zank zwischen Hans von Marlow und seinem Knappen, die sich im Zorn überbieten, beruhigen und wieder mit neuer Kraft ihren Zorn fortführen sollten. Es beliebte dem Darsteller des alten Hans aus dem beleidigten wüthenden Vater einen stillen und verlegenen Blödsinnigen zu machen, wodurch alle Theilnahme für diese Scene verloren gehen mußte. Der Narr und Simon wurden löblich dargestellt; nur hatte man ohne mein Wissen die letzten Scenen in ein sogenanntes Melodram verwandelt, und diese musikalischen Zwischenaccorde und die Reden stimmten so wenig zusammen, daß die beliebte Schauspielerin, welche die Agnes darstellte, durchaus in den Schlußscenen keine Wirkung hervorbringen konnte. In frühester Jugend schon war es mir ein Räthsel, wie die berühmte „Ariadne auf Naxos" so vielen Beifall einernten und so oft gegeben werden konnte, da ich nur einen mißverstandenen Ausdruck in der Musik heraus zu hören vermochte. Die alte Haushälterin hatte sich eine falsche Nase vorgebunden, verfehlte aber jedes Poetische und Grauenhafte, sodaß dieses dramatische Werk die völlig entgegengesetzte Wirkung eines langweiligen Lustspiels her-

vorbrachte, statt Grauen, Furcht und Entsetzen zu erregen. Und so durfte denn der Verfasser, ohne gekränkt zu sein, wol sein Mißfallen über diese Aufführung ausdrücken, da es nur von seinem Willen abgehangen hatte, das Schauspiel mehrere Jahre früher in Dresden zu geben. Doch die Einsicht der Schwierigkeiten hielt mich ab, dies phantastische Werk der Oeffentlichkeit zu überreichen. Nach Jahren war ich überrascht, in einem großen amerikanischen Zeitungsblatt in drei Colonnen den „Blaubart" abgedruckt zu finden. Ob er jemals in andere Sprachen übersetzt worden, ist mir unbekannt geblieben. Wenn unser Theater sich einmal wieder bessert, ist es vielleicht eine Aufgabe wahrer Talente, ihn darzustellen; doch muß freilich der jetzige politische Schwindel dann vorübergegangen sein.

Columbus,

von

Werder.

(Erster Theil.)

Es wurde nach geraumer Zeit einmal wieder dem Publikum ein ächt poetisches Werk vorgeführt, welches dieses auch mit vielem Beifall erkannte. Der „Columbus" nämlich meines Freundes, des Professor Werder; am 20. Decbr. 1847. Schwerlich kann eine Weltbegebenheit, der Entdeckung Amerikas ähnlich, in den Registern der Geschichte aufgefunden werden, und wie unterrichtend für den verständigen und reifen Geist des Hörers, wenn ein begabter Mann, vollkommen ausgestattet mit Kenntnissen und poetischem Genie, ein solches Thema abhandelt und in diesem das ganze reiche Leben angedeutet und sichtbar niedergelegt hat. Selten nur ist ein so merkwürdiger Mann wie Columbus aufgetreten: dieser feste, unerschütterliche Charak-

ter, voll hoher Ehrbegierde, allem Unglück trotzend, und wieder demüthig seinem Schicksal sich fügend, ist eine nicht oft erscheinende Geisteskraft, und auf diese Weise vorgetragen ein sehr lehrreiches und einziges Gedicht.

Schon Lope de Vega hatte diesen Gegenstand sehr dreist aber schwach behandelt. Vor den Augen der Phantasie ist diese unermüdliche Meerfahrt, der Stolz und das sichere Benehmen des Columbus beim ersten Anblick kein dramatischer Gegenstand; wenn es aber der Dichter, wie hier geschehen ist, versteht, die große Weltbegebenheit in eine wirkliche Handlung zu verwandeln, so hat er den Sieg über die scheinbare Unmöglichkeit mit Kraft errungen. Es ist zu hoffen, daß er im zweiten Theile dieses Gedichtes den Charakter des Entdeckers in seinem mühseligen und drangvollen Leben auch als ein großes Thema der Geisteskraft und großer Schicksale deutlich darstellen werde. Eine Nation darf sich Glück wünschen, dergleichen Werke zu besitzen und sich ihrer zu erfreuen.

Hippolytus,

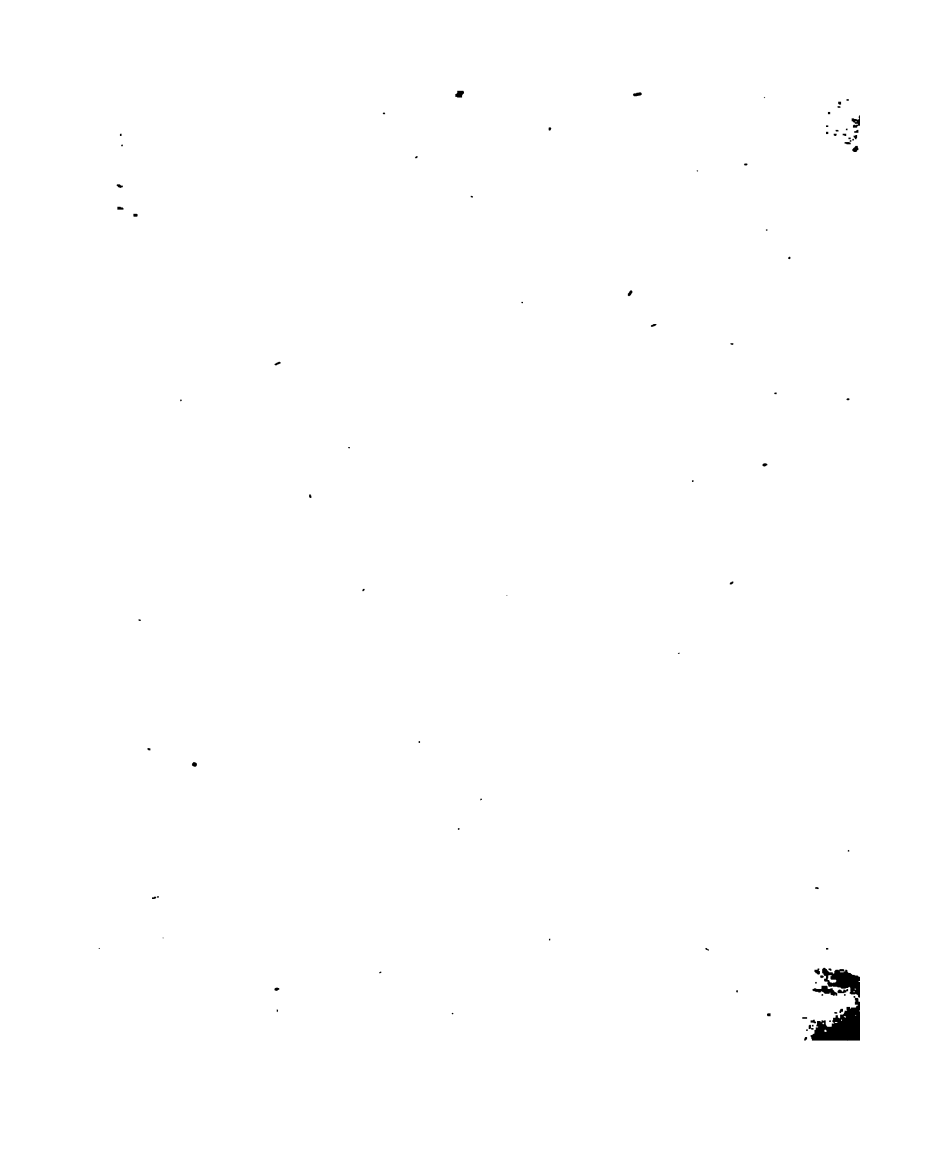
von

Euripides.

Die Aufführung des „Hippolytus“ („Phaedra“) am 28. April 1851, fand nur getheilten Beifall. Es wurde nach der vortrefflichen Ueberſetzung meines Freundes, des Herrn Direktors Fritze, gegeben. Dies Schauſpiel iſt eins der großartigſten des Euripides; die Zeichnung des jungfräulichen Hippolytus mit ſeinem Enthuſiasmus für Diana, die Göttin der Jagd, iſt außerordentlich poetiſch. Dieſer Charakter hat eine gewiſſe Aehnlichkeit mit dem des Achilles in der „Iphigenia in Aulis. Theſeus und ſein Zorn über den Jüngling, ſeine Verfluchung deſſelben iſt großartig, und die Aufopferung Hippolyt's iſt ein Meiſterſtück in der dramatiſchen Darſtellung. Der Bericht des Boten über die

zerstörte Fahrt und Flucht des Jünglings ist von Racine nachgeahmt. Ich konnte meiner Krankheit wegen bei der Aufführung des Schauspiels nicht zugegen sein; es that mir aber leid, daß das große merkwürdige Gedicht nicht öfter dargestellt wurde, wodurch es vielleicht mehr Beifall und Verständniß gefunden hätte.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.



Columbus,

von

Werder.

(Erster Theil.)

Es wurde nach geraumer Zeit einmal wieder dem Publikum ein ächt poetisches Werk vorgeführt, welches dieses auch mit vielem Beifall erkannte. Der „Columbus" nämlich meines Freundes, des Professor Werder; am 20. Decbr. 1847. Schwerlich kann eine Weltbegebenheit, der Entdeckung Amerikas ähnlich, in den Registern der Geschichte aufgefunden werden, und wie unterrichtend für den verständigen und reifen Geist des Hörers, wenn ein begabter Mann, vollkommen ausgestattet mit Kenntnissen und poetischem Genie, ein solches Thema abhandelt und in diesem das ganze reiche Leben angedeutet und sichtbar niedergelegt hat. Selten nur ist ein so merkwürdiger Mann wie Columbus aufgetreten: dieser feste, unerschütterliche Charak-

ter, voll hoher Ehrbegierde, allem Unglück trotzend, und wieder demüthig seinem Schicksal sich fügend, ist eine nicht oft erscheinende Geisteskraft, und auf diese Weise vorgetragen ein sehr lehrreiches und einziges Gedicht.

Schon Lope de Vega hatte diesen Gegenstand sehr dreist aber schwach behandelt. Vor den Augen der Phantasie ist diese unermüdliche Meerfahrt, der Stolz und das sichere Benehmen des Columbus beim ersten Anblick kein dramatischer Gegenstand; wenn es aber der Dichter, wie hier geschehen ist, versteht, die große Weltbegebenheit in eine wirkliche Handlung zu verwandeln, so hat er den Sieg über die scheinbare Unmöglichkeit mit Kraft errungen. Es ist zu hoffen, daß er im zweiten Theile dieses Gedichtes den Charakter des Entdeckers in seinem mühseligen und drangvollen Leben auch als ein großes Thema der Geisteskraft und großer Schicksale deutlich darstellen werde. Eine Nation darf sich Glück wünschen, dergleichen Werke zu besitzen und sich ihrer zu erfreuen.

Hippolytus,

von

Euripides.

Die Aufführung des „Hippolytus“ („Phaedra“) am 28. April 1851, fand nur getheilten Beifall. Es wurde nach der vortrefflichen Ueberſetzung meines Freundes, des Herrn Direktors Fritze, gegeben. Dies Schauſpiel iſt eins der großartigſten des Euripides; die Zeichnung des jungfräulichen Hippolytus mit ſeinem Enthuſiasmus für Diana, die Göttin der Jagd, iſt außerordentlich poetiſch. Dieſer Charakter hat eine gewiſſe Aehnlichkeit mit dem des Achilles in der „Iphigenia in Aulis. Theſeus und ſein Zorn über den Jüngling, ſeine Verfluchung deſſelben iſt großartig, und die Aufopferung Hippolyt's iſt ein Meiſterſtück in der dramatiſchen Darſtellung. Der Bericht des Boten über die

zerstörte Fahrt und Flucht des Jünglings ist von Racine nachgeahmt. Ich konnte meiner Krankheit wegen bei der Aufführung des Schauspiels nicht zugegen sein; es that mir aber leid, daß das große merkwürdige Gedicht nicht öfter dargestellt wurde, wodurch es vielleicht mehr Beifall und Verständniß gefunden hätte.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

geben, doch mit solcher Ruhe und Sanftheit charakterisirt, daß sich kein Kind vor diesem Tyrannen hätte fürchten können. Die Scene mit dem Arzte mißrieth vollständig; am meisten aber mißlang die große Streitscene und der Zank zwischen Hans von Marlow und seinem Knappen, die sich im Zorn überbieten, beruhigen und wieder mit neuer Kraft ihren Zorn fortführen sollten. Es beliebte dem Darsteller des alten Hans aus dem beleidigten wüthenden Vater einen stillen und verlegenen Blödsinnigen zu machen, wodurch alle Theilnahme für diese Scene verloren gehen mußte. Der Narr und Simon wurden löblich dargestellt; nur hatte man ohne mein Wissen die letzten Scenen in ein sogenanntes Melodram verwandelt, und diese musikalischen Zwischenaccorde und die Reden stimmten so wenig zusammen, daß die beliebte Schauspielerin, welche die Agnes darstellte, durchaus in den Schlußscenen keine Wirkung hervorbringen konnte. In frühester Jugend schon war es mir ein Räthsel, wie die berühmte „Ariadne auf Naxos" so vielen Beifall einernten und so oft gegeben werden konnte, da ich nur einen mißverstandenen Ausdruck in der Musik heraus zu hören vermochte. Die alte Haushälterin hatte sich eine falsche Nase vorgebunden, verfehlte aber jedes Poetische und Grauenhafte, sodaß dieses dramatische Werk die völlig entgegengesetzte Wirkung eines langweiligen Lustspiels her-

vorbrachte, statt Grauen, Furcht und Entsetzen zu erregen. Und so durfte denn der Verfasser, ohne gekränkt zu sein, wol sein Mißfallen über diese Aufführung ausdrücken, da es nur von seinem Willen abgehangen hatte, das Schauspiel mehrere Jahre früher in Dresden zu geben. Doch die Einsicht der Schwierigkeiten hielt mich ab, dies phantastische Werk der Oeffentlichkeit zu überreichen. Nach Jahren war ich überrascht, in einem großen amerikanischen Zeitungsblatt in drei Colonnen den „Blaubart" abgedruckt zu finden. Ob er jemals in andere Sprachen übersetzt worden, ist mir unbekannt geblieben. Wenn unser Theater sich einmal wieder bessert, ist es vielleicht eine Aufgabe wahrer Talente, ihn darzustellen; doch muß freilich der jetzige politische Schwindel dann vorübergegangen sein.

Columbus,

von

Werder.

(Erster Theil.)

Es wurde nach geraumer Zeit einmal wieder dem Publikum ein ächt poetisches Werk vorgeführt, welches dieses auch mit vielem Beifall erkannte. Der „Columbus" nämlich meines Freundes, des Professor Werder; am 20. Decbr. 1847. Schwerlich kann eine Weltbegebenheit, der Entdeckung Amerikas ähnlich, in den Registern der Geschichte aufgefunden werden, und wie unterrichtend für den verständigen und reifen Geist des Hörers, wenn ein begabter Mann, vollkommen ausgestattet mit Kenntnissen und poetischem Genie, ein solches Thema abhandelt und in diesem das ganze reiche Leben angedeutet und sichtbar niedergelegt hat. Selten nur ist ein so merkwürdiger Mann wie Columbus aufgetreten: dieser feste, unerschütterliche Charak-

ter, voll hoher Ehrbegierde, allem Unglück trotzend, und wieder demüthig seinem Schicksal sich fügend, ist eine nicht oft erscheinende Geisteskraft, und auf diese Weise vorgetragen ein sehr lehrreiches und einziges Gedicht.

Schon Lope de Vega hatte diesen Gegenstand sehr dreist aber schwach behandelt. Vor den Augen der Phantasie ist diese unermüdliche Meerfahrt, der Stolz und das sichere Benehmen des Columbus beim ersten Anblick kein dramatischer Gegenstand; wenn es aber der Dichter, wie hier geschehen ist, versteht, die große Weltbegebenheit in eine wirkliche Handlung zu verwandeln, so hat er den Sieg über die scheinbare Unmöglichkeit mit Kraft errungen. Es ist zu hoffen, daß er im zweiten Theile dieses Gedichtes den Charakter des Entdeckers in seinem mühseligen und drangvollen Leben auch als ein großes Thema der Geisteskraft und großer Schicksale deutlich darstellen werde. Eine Nation darf sich Glück wünschen, dergleichen Werke zu besitzen und sich ihrer zu erfreuen.

---

seinen poetischen Standpunkt völlig einbüßen, wenn ihm diese natürlichste Würde und Hoheit nicht mehr mit Glanz entgegentreten sollte. Die Republik ist der Prosaismus, und wenn sie auch große Erscheinungen bietet, wie es im Alterthum der Fall war, so kann sie sich poetisch nicht mit dem Königthum messen. Und da, wie schon gesagt, der poetische Scherz aus ganz harmloser Gemüthsstimmung hervorging, so irrten diese Verehrer eines Königs nur darin, daß sie das komische Gegenbild eines wahren Königs nicht anerkennen wollten, was sich der Phantasie von selber aufdrängt. So hat der jüngere Crebillon und manche Franzosen, Wieland bei uns Deutschen, die Schachs und Sultane komisch abgefärbt, wie sich das Unzusammenhängende, Anmaßende, Inhaltlose von selber zeichnet. Kurz, der Erfolg dieses Scherzes war so, daß der Autor damit zufrieden sein konnte.

Oedipus in Colonos,

von

Sophokles.

Es wurde im königlichen großen Schlosse in Potsdam (am 1. November 1845) „Oedipus in Colonos" aufgeführt mit Musik von Felix Mendelssohn. Der mehr ruhige Gang des Stückes schien sich nicht so allgemeinen Beifalls, wie die „Antigone" zu erfreuen; es wurde auch von den Schauspielern minder gut, wie jenes Gedicht, vorgetragen. Hier ist die Erzählung von der Weissagung des Oedipus, seinem Verschwinden auf eine visionähnliche Weise geschildert, und hier muß die Rede ganz anders, wie bei anderen tragischen Ereignissen gesprochen werden. Das Stück wurde auch nachher in Berlin gegeben, und wurde auch mit geringerem Enthusiasmus als „Antigone" aufgenommen. Es ist freilich zu beklagen, daß in unserer Zeit, wo die Schauspielkunst so sehr gesunken ist, kein Organ, kein Talent sich findet,

um uns diese und ähnliche Wunderwerke deutlich vor die Augen zu führen. So wurde der prophetische Sinn dieses Kunstwerks nur schwach und ungenügend ausgedrückt. Es ist seitdem nur selten aufgeführt worden, was auch zu beklagen ist, da sich das Publikum an dergleichen große Erscheinungen erst gewöhnen muß, um sie würdigen zu können.

Der Blaubart,

von

L. Tieck.

Ohne mein Gesuch und Anregen wurde hier (am 1. Februar 1846) der „Blaubart" auf dem Theater gegeben. Ich hatte mich in Proben bemüht, den Schauspielern Andeutungen über die Art der Darstellung zu geben. Vor Jahren schon hatten Wolff und Ludwig Devrient die Aufführung betrieben, doch wurden die eifrigen Vorsätze, ich weiß nicht wodurch, gestört und gehemmt. Mein Freund Immermann brachte nach Jahren in Düsseldorf die Aufführung mit großer Anstrengung zur Wirklichkeit, und das Stück wurde mehrmals mit Beifall aufgeführt. Der Bericht von der hiesigen Darstellung in Berlin muß freilich etwas anders ausfallen, da Wolff und Devrient nicht mehr lebten, und viele Mißgriffe sich bemerklich machten. Der Blaubart selbst wurde von einem beliebten Schauspieler ge-

geben, doch mit solcher Ruhe und Sanftheit charakterisirt, daß sich kein Kind vor diesem Tyrannen hätte fürchten können. Die Scene mit dem Arzte mißrieth vollständig; am meisten aber mißlang die große Streitscene und der Zank zwischen Hans von Marlow und seinem Knappen, die sich im Zorn überbieten, beruhigen und wieder mit neuer Kraft ihren Zorn fortführen sollten. Es beliebte dem Darsteller des alten Hans aus dem beleidigten wüthenden Vater einen stillen und verlegenen Blödsinnigen zu machen, wodurch alle Theilnahme für diese Scene verloren gehen mußte. Der Narr und Simon wurden löblich dargestellt; nur hatte man ohne mein Wissen die letzten Scenen in ein sogenanntes Melodram verwandelt, und diese musikalischen Zwischenaccorde und die Reden stimmten so wenig zusammen, daß die beliebte Schauspielerin, welche die Agnes darstellte, durchaus in den Schlußscenen keine Wirkung hervorbringen konnte. In frühester Jugend schon war es mir ein Räthsel, wie die berühmte „Ariadne auf Naxos" so vielen Beifall einernten und so oft gegeben werden konnte, da ich nur einen mißverstandenen Ausdruck in der Musik heraus zu hören vermochte. Die alte Haushälterin hatte sich eine falsche Nase vorgebunden, verfehlte aber jedes Poetische und Grauenhafte, sodaß dieses dramatische Werk die völlig entgegengesetzte Wirkung eines langweiligen Lustspiels her-

vorbrachte, statt Grauen, Furcht und Entsetzen zu erregen. Und so durfte denn der Verfasser, ohne gekränkt zu sein, wol sein Mißfallen über diese Aufführung ausdrücken, da es nur von seinem Willen abgehangen hatte, das Schauspiel mehrere Jahre früher in Dresden zu geben. Doch die Einsicht der Schwierigkeiten hielt mich ab, dies phantastische Werk der Oeffentlichkeit zu überreichen. Nach Jahren war ich überrascht, in einem großen amerikanischen Zeitungsblatt in drei Colonnen den „Blaubart" abgedruckt zu finden. Ob er jemals in andere Sprachen übersetzt worden, ist mir unbekannt geblieben. Wenn unser Theater sich einmal wieder bessert, ist es vielleicht eine Aufgabe wahrer Talente, ihn darzustellen; doch muß freilich der jetzige politische Schwindel dann vorübergegangen sein.

Columbus,

von

Werder.

(Erster Theil.)

Es wurde nach geraumer Zeit einmal wieder dem Publikum ein ächt poetisches Werk vorgeführt, welches dieses auch mit vielem Beifall erkannte. Der „Columbus" nämlich meines Freundes, des Professor Werder; am 20. Decbr. 1847. Schwerlich kann eine Weltbegebenheit, der Entdeckung Amerikas ähnlich, in den Registern der Geschichte aufgefunden werden, und wie unterrichtend für den verständigen und reifen Geist des Hörers, wenn ein begabter Mann, vollkommen ausgestattet mit Kenntnissen und poetischem Genie, ein solches Thema abhandelt und in diesem das ganze reiche Leben angedeutet und sichtbar niedergelegt hat. Selten nur ist ein so merkwürdiger Mann wie Columbus aufgetreten: dieser feste, unerschütterliche Charak-

ter, voll hoher Ehrbegierde, allem Unglück trotzend, und wieder demüthig seinem Schicksal sich fügend, ist eine nicht oft erscheinende Geisteskraft, und auf diese Weise vorgetragen ein sehr lehrreiches und einziges Gedicht.

Schon Lope de Vega hatte diesen Gegenstand sehr dreist aber schwach behandelt. Vor den Augen der Phantasie ist diese unermüdliche Meerfahrt, der Stolz und das sichere Benehmen des Columbus beim ersten Anblick kein dramatischer Gegenstand; wenn es aber der Dichter, wie hier geschehen ist, versteht, die große Weltbegebenheit in eine wirkliche Handlung zu verwandeln, so hat er den Sieg über die scheinbare Unmöglichkeit mit Kraft errungen. Es ist zu hoffen, daß er im zweiten Theile dieses Gedichtes den Charakter des Entdeckers in seinem mühseligen und drangvollen Leben auch als ein großes Thema der Geisteskraft und großer Schicksale deutlich darstellen werde. Eine Nation darf sich Glück wünschen, dergleichen Werke zu besitzen und sich ihrer zu erfreuen.

Hippolytus,

von

Euripides.

Die Aufführung des „Hippolytus“ („Phaedra“) am 28. April 1851, fand nur getheilten Beifall. Es wurde nach der vortrefflichen Ueberſetzung meines Freundes, des Herrn Direktors Fritze, gegeben. Dies Schauſpiel iſt eins der großartigſten des Euripides; die Zeichnung des jungfräulichen Hippolytus mit ſeinem Enthuſiasmus für Diana, die Göttin der Jagd, iſt außerordentlich poetiſch. Dieſer Charakter hat eine gewiſſe Aehnlichkeit mit dem des Achilles in der „Iphigenia in Aulis. Theſeus und ſein Zorn über den Jüngling, ſeine Verfluchung deſſelben iſt großartig, und die Aufopferung Hippolyt's iſt ein Meiſterſtück in der dramatiſchen Darſtellung. Der Bericht des Boten über die

zerstörte Fahrt und Flucht des Jünglings ist von Racine nachgeahmt. Ich konnte meiner Krankheit wegen bei der Aufführung des Schauspiels nicht zugegen sein; es that mir aber leid, daß das große merkwürdige Gedicht nicht öfter dargestellt wurde, wodurch es vielleicht mehr Beifall und Verständniß gefunden hätte.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Hippolytus,

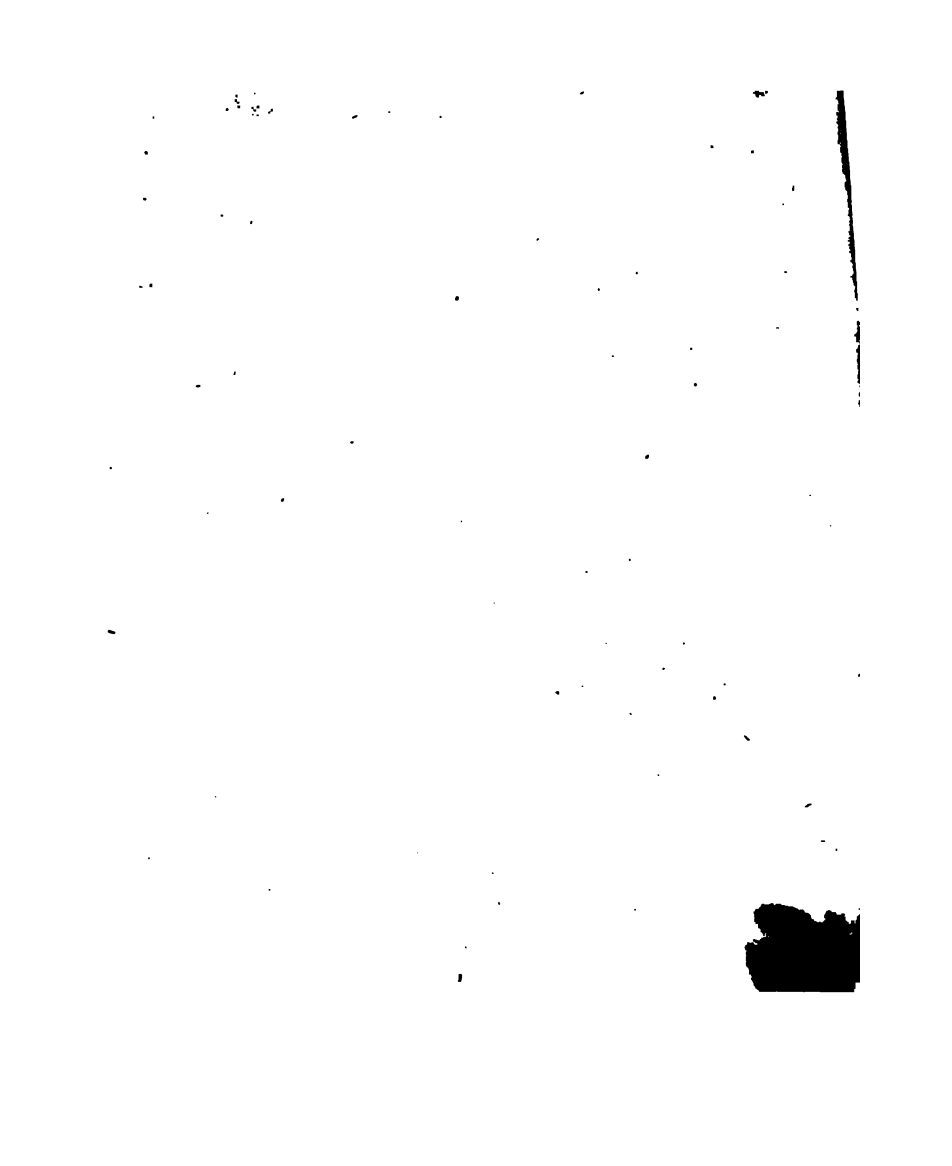
von

Euripides.

Die Aufführung des „Hippolytus" („Phaedra") am 28. April 1851, fand nur getheilten Beifall. Es wurde nach der vortrefflichen Ueberſetzung meines Freundes, des Herrn Direktors Fritze, gegeben. Dies Schauſpiel iſt eins der großartigſten des Euripides; die Zeichnung des jungfräulichen Hippolytus mit ſeinem Enthuſiasmus für Diana, die Göttin der Jagd, iſt außerordentlich poetiſch. Dieſer Charakter hat eine gewiſſe Aehnlichkeit mit dem des Achilles in der „Iphigenia in Aulis. Theſeus und ſein Zorn über den Jüngling, ſeine Verfluchung deſſelben iſt großartig, und die Aufopferung Hippolyt's iſt ein Meiſterſtück in der dramatiſchen Darſtellung. Der Bericht des Boten über die

zerstörte Fahrt und Flucht des Jünglings ist von Racine nachgeahmt. Ich konnte meiner Krankheit wegen bei der Aufführung des Schauspiels nicht zugegen sein; es that mir aber leid, daß das große merkwürdige Gedicht nicht öfter dargestellt wurde, wodurch es vielleicht mehr Beifall und Verständniß gefunden hätte.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.



THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
GRADUATE LIBRARY

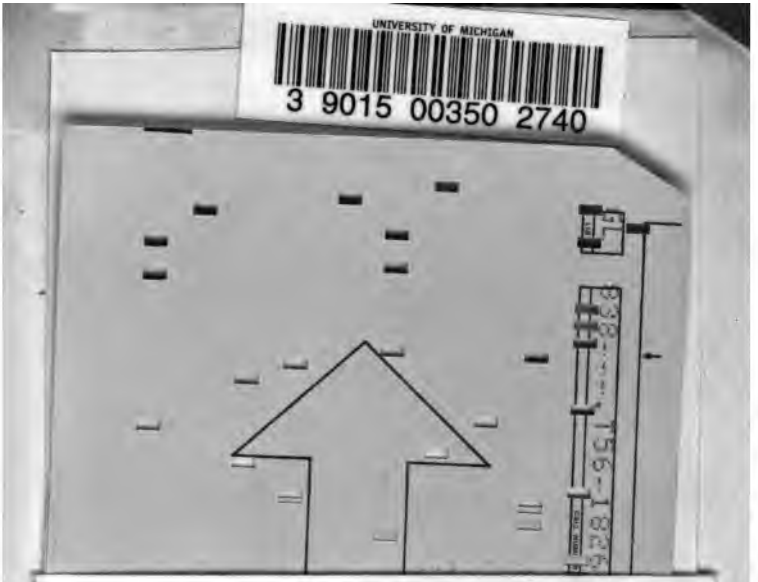
DATE DUE

CARREL BOOK

MAR 12 1971

JUL 07 1983

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00350 2740



DO NOT REMOVE
OR
MUTILATE CARD

geben, doch mit solcher Ruhe und Sanftheit charakterisirt, daß sich kein Kind vor diesem Tyrannen hätte fürchten können. Die Scene mit dem Arzte mißrieth vollständig; am meisten aber mißlang die große Streitscene und der Zank zwischen Hans von Marlow und seinem Knappen, die sich im Zorn überbieten, beruhigen und wieder mit neuer Kraft ihren Zorn fortführen sollten. Es beliebte dem Darsteller des alten Hans aus dem beleidigten wüthenden Vater einen stillen und verlegenen Blödsinnigen zu machen, wodurch alle Theilnahme für diese Scene verloren gehen mußte. Der Narr und Simon wurden löblich dargestellt; nur hatte man ohne mein Wissen die letzten Scenen in ein sogenanntes Melodram verwandelt, und diese musikalischen Zwischenaccorde und die Reden stimmten so wenig zusammen, daß die beliebte Schauspielerin, welche die Agnes darstellte, durchaus in den Schlußscenen keine Wirkung hervorbringen konnte. In frühester Jugend schon war es mir ein Räthsel, wie die berühmte „Ariadne auf Naxos" so vielen Beifall einernten und so oft gegeben werden konnte, da ich nur einen mißverstandenen Ausdruck in der Musik heraus zu hören vermochte. Die alte Haushälterin hatte sich eine falsche Nase vorgebunden, verfehlte aber jedes Poetische und Grauenhafte, sodaß dieses dramatische Werk die völlig entgegengesetzte Wirkung eines langweiligen Lustspiels her-

vorbrachte, statt Grauen, Furcht und Entsetzen zu erregen. Und so durfte denn der Verfasser, ohne gekränkt zu sein, wol sein Mißfallen über diese Aufführung ausdrücken, da es nur von seinem Willen abgehangen hatte, das Schauspiel mehrere Jahre früher in Dresden zu geben. Doch die Einsicht der Schwierigkeiten hielt mich ab, dies phantastische Werk der Oeffentlichkeit zu überreichen. Nach Jahren war ich überrascht, in einem großen amerikanischen Zeitungsblatt in drei Colonnen den „Blaubart" abgedruckt zu finden. Ob er jemals in andere Sprachen übersetzt worden, ist mir unbekannt geblieben. Wenn unser Theater sich einmal wieder bessert, ist es vielleicht eine Aufgabe wahrer Talente, ihn darzustellen; doch muß freilich der jetzige politische Schwindel dann vorübergegangen sein.

geben, doch mit solcher Ruhe und Sanftheit charakterisirt, daß sich kein Kind vor diesem Tyrannen hätte fürchten können. Die Scene mit dem Arzte mißrieth vollständig; am meisten aber mißlang die große Streitscene und der Zank zwischen Hans von Marlow und seinem Knappen, die sich im Zorn überbieten, beruhigen und wieder mit neuer Kraft ihren Zorn fortführen sollten. Es beliebte dem Darsteller des alten Hans aus dem beleidigten wüthenden Vater einen stillen und verlegenen Blödsinnigen zu machen, wodurch alle Theilnahme für diese Scene verloren gehen mußte. Der Narr und Simon wurden löblich dargestellt; nur hatte man ohne mein Wissen die letzten Scenen in ein sogenanntes Melodram verwandelt, und diese musikalischen Zwischenaccorde und die Reden stimmten so wenig zusammen, daß die beliebte Schauspielerin, welche die Agnes darstellte, durchaus in den Schlußscenen keine Wirkung hervorbringen konnte. In frühester Jugend schon war es mir ein Räthsel, wie die berühmte „Ariadne auf Naxos" so vielen Beifall einernten und so oft gegeben werden konnte, da ich nur einen mißverstandenen Ausdruck in der Musik heraus zu hören vermochte. Die alte Haushälterin hatte sich eine falsche Nase vorgebunden, verfehlte aber jedes Poetische und Grauenhafte, sodaß dieses dramatische Werk die völlig entgegengesetzte Wirkung eines langweiligen Lustspiels her-

vorbrachte, statt Grauen, Furcht und Entsetzen zu erregen. Und so durfte denn der Verfasser, ohne gekränkt zu sein, wol sein Mißfallen über diese Aufführung ausdrücken, da es nur von seinem Willen abgehangen hatte, das Schauspiel mehrere Jahre früher in Dresden zu geben. Doch die Einsicht der Schwierigkeiten hielt mich ab, dies phantastische Werk der Oeffentlichkeit zu überreichen. Nach Jahren war ich überrascht, in einem großen amerikanischen Zeitungsblatt in drei Colonnen den „Blaubart" abgedruckt zu finden. Ob er jemals in andere Sprachen übersetzt worden, ist mir unbekannt geblieben. Wenn unser Theater sich einmal wieder bessert, ist es vielleicht eine Aufgabe wahrer Talente, ihn darzustellen; doch muß freilich der jetzige politische Schwindel dann vorübergegangen sein.

geben, doch mit solcher Ruhe und Sanftheit charakterisirt, daß sich kein Kind vor diesem Tyrannen hätte fürchten können. Die Scene mit dem Arzte mißrieth vollständig; am meisten aber mißlang die große Streitscene und der Zank zwischen Hans von Marlow und seinem Knappen, die sich im Zorn überbieten, beruhigen und wieder mit neuer Kraft ihren Zorn fortführen sollten. Es beliebte dem Darsteller des alten Hans aus dem beleidigten wüthenden Vater einen stillen und verlegenen Blödsinnigen zu machen, wodurch alle Theilnahme für diese Scene verloren gehen mußte. Der Narr und Simon wurden löblich dargestellt; nur hatte man ohne mein Wissen die letzten Scenen in ein sogenanntes Melodram verwandelt, und diese musikalischen Zwischenaccorde und die Reden stimmten so wenig zusammen, daß die beliebte Schauspielerin, welche die Agnes darstellte, durchaus in den Schlußscenen keine Wirkung hervorbringen konnte. In frühester Jugend schon war es mir ein Räthsel, wie die berühmte „Ariadne auf Naxos" so vielen Beifall einernten und so oft gegeben werden konnte, da ich nur einen mißverstandenen Ausdruck in der Musik heraus zu hören vermochte. Die alte Haushälterin hatte sich eine falsche Nase vorgebunden, verfehlte aber jedes Poetische und Grauenhafte, sodaß dieses dramatische Werk die völlig entgegengesetzte Wirkung eines langweiligen Lustspiels her-

vorbrachte, statt Grauen, Furcht und Entsetzen zu erregen. Und so durfte denn der Verfasser, ohne gekränkt zu sein, wol sein Mißfallen über diese Aufführung ausdrücken, da es nur von seinem Willen abgehangen hatte, das Schauspiel mehrere Jahre früher in Dresden zu geben. Doch die Einsicht der Schwierigkeiten hielt mich ab, dies phantastische Werk der Oeffentlichkeit zu überreichen. Nach Jahren war ich überrascht, in einem großen amerikanischen Zeitungsblatt in drei Colonnen den „Blaubart" abgedruckt zu finden. Ob er jemals in andere Sprachen übersetzt worden, ist mir unbekannt geblieben. Wenn unser Theater sich einmal wieder bessert, ist es vielleicht eine Aufgabe wahrer Talente, ihn darzustellen; doch muß freilich der jetzige politische Schwindel dann vorübergegangen sein.

Columbus,

von

Werder.

(Erster Theil.)

Es wurde nach geraumer Zeit einmal wieder dem Publikum ein ächt poetisches Werk vorgeführt, welches dieses auch mit vielem Beifall erkannte. Der „Columbus" nämlich meines Freundes, des Professor Werder; am 20. Decbr. 1847. Schwerlich kann eine Weltbegebenheit, der Entdeckung Amerikas ähnlich, in den Registern der Geschichte aufgefunden werden, und wie unterrichtend für den verständigen und reifen Geist des Hörers, wenn ein begabter Mann, vollkommen ausgestattet mit Kenntnissen und poetischem Genie, ein solches Thema abhandelt und in diesem das ganze reiche Leben angedeutet und sichtbar niedergelegt hat. Selten nur ist ein so merkwürdiger Mann wie Columbus aufgetreten: dieser feste, unerschütterliche Charak-

ter, voll hoher Ehrbegierde, allem Unglück trotzend, und wieder demüthig seinem Schicksal sich fügend, ist eine nicht oft erscheinende Geisteskraft, und auf diese Weise vorgetragen ein sehr lehrreiches und einziges Gedicht.

Schon Lope de Vega hatte diesen Gegenstand sehr dreist aber schwach behandelt. Vor den Augen der Phantasie ist diese unermüdliche Meerfahrt, der Stolz und das sichere Benehmen des Columbus beim ersten Anblick kein dramatischer Gegenstand; wenn es aber der Dichter, wie hier geschehen ist, versteht, die große Weltbegebenheit in eine wirkliche Handlung zu verwandeln, so hat er den Sieg über die scheinbare Unmöglichkeit mit Kraft errungen. Es ist zu hoffen, daß er im zweiten Theile dieses Gedichtes den Charakter des Entdeckers in seinem mühseligen und drangvollen Leben auch als ein großes Thema der Geisteskraft und großer Schicksale deutlich darstellen werde. Eine Nation darf sich Glück wünschen, dergleichen Werke zu besitzen und sich ihrer zu erfreuen.

Hippolytus,

von

Euripides.

Die Aufführung des „Hippolytus“ („Phaedra“) am 28. April 1851, fand nur getheilten Beifall. Es wurde nach der vortrefflichen Ueberſetzung meines Freundes, des Herrn Direktors Fritze, gegeben. Dies Schauſpiel iſt eins der großartigſten des Euripides; die Zeichnung des jungfräulichen Hippolytus mit ſeinem Enthuſiasmus für Diana, die Göttin der Jagd, iſt außerordentlich poetiſch. Dieſer Charakter hat eine gewiſſe Aehnlichkeit mit dem des Achilles in der „Iphigenia in Aulis. Theſeus und ſein Zorn über den Jüngling, ſeine Verfluchung deſſelben iſt großartig, und die Aufopferung Hippolyt's iſt ein Meiſterſtück in der dramatiſchen Darſtellung. Der Bericht des Boten über die

zerstörte Fahrt und Flucht des Jünglings ist von Racine nachgeahmt. Ich konnte meiner Krankheit wegen bei der Aufführung des Schauspiels nicht zugegen sein; es that mir aber leid, daß das große merkwürdige Gedicht nicht öfter dargestellt wurde, wodurch es vielleicht mehr Beifall und Verständniß gefunden hätte.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
GRADUATE LIBRARY

DATE DUE

CARREL BOOK
MAR 12 1971

JUL 07 1983

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00350 2740

DO NOT REMOVE
OR
MUTILATE CARD

728,736

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
GRADUATE LIBRARY

CARREL BOOK
MAR 12 1971

DATE DUE

JUL 07 1983